FENER BEYLERİ'NE TÜRK ŞARKILARI

MURAT BARDAKÇI

.9561
R
03

pan

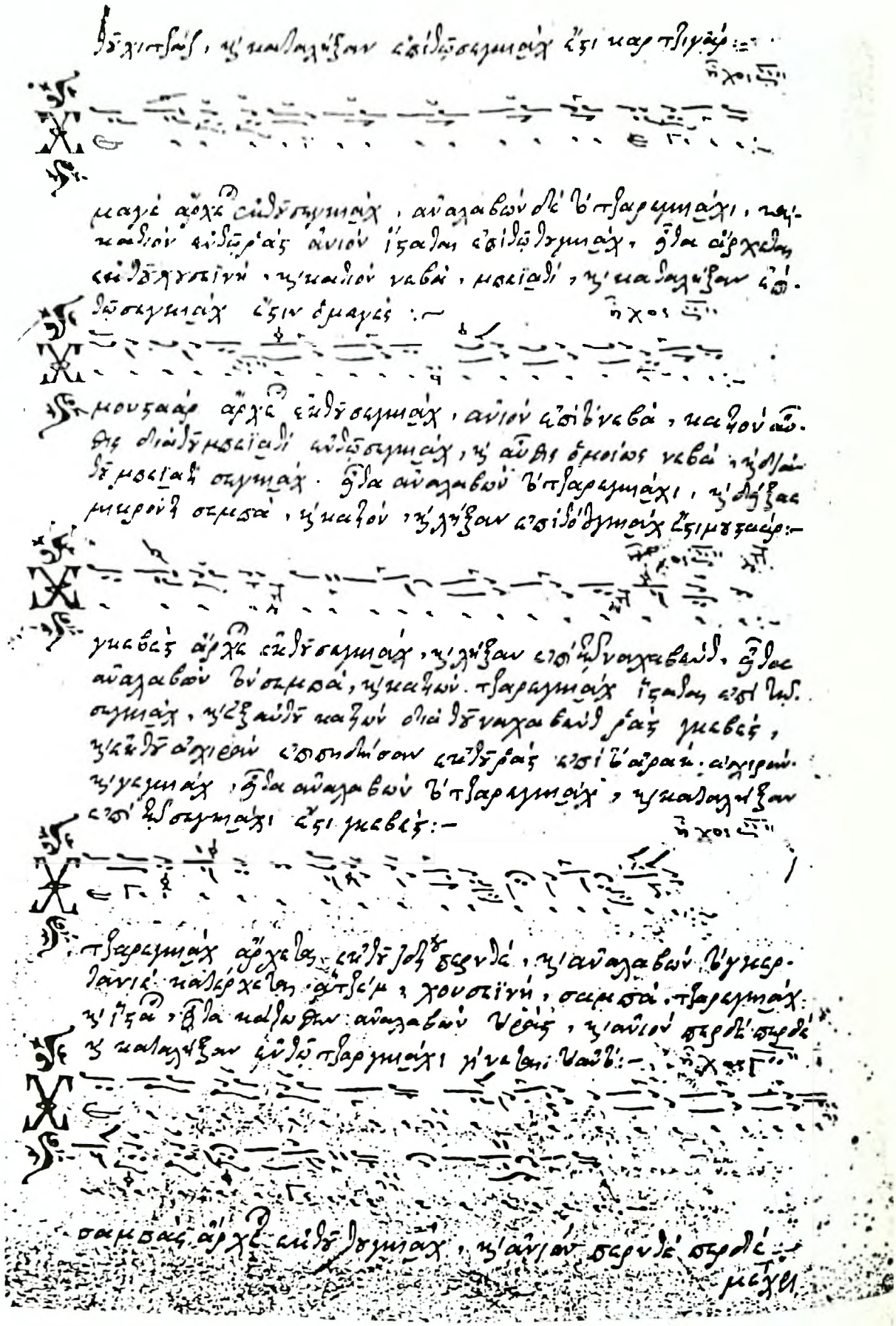
İÇİNDEKİLER

Sunuş..... 7

1. BÖLÜM
Bizans'ta Musiki ve Türk Bağlantısı..... 9

2. BÖLÜM
Bizans Notasıyla Türk Şarkıları 29
Efterpi..... 32
Pandora..... 37
Armonia..... 42
Kallifonos Seirin..... 44
Lesbia Sapfo..... 47
Apanthisma (Mecmua-i Makamat)..... 49
Asias Lira..... 60

Ek-1: Rauf Yekta Bey'in Makalesi:
"Rum Kiliselerinde Musiki" 62
Ek-2 : Apanthisma'ya, Haşim Bey
Mecmuası'ndan Yapılan Alıntı..... 71
Ek-3 : Çelebi Yangu Teologo'nun Rast
Kâr-ı Natık'ından Bir Bölüm..... 74
Nota yayınlarının kapakları 76
Bibliyografya..... 78



Marmarinu risalesinin (18. yy) Maye, Müstear, Geveşt, Çargâh ve Saba makamlarının anlatıldığı sahifesi (sah. 22)

SUNUŞ

Bu risalenin kaleme alınış amacı, dikkatleri ülkemizdeki müzikolojik araştırmalarda üzerinde pek durulmamış bir konuya, Bizans notasyonuyla kaydedilmiş Türk müziği parçalarına çekmek ve bu hususta bir fikir verebilmektir.

Türk musikisi tarihi araştırmalarında yapılması gereken çalışmalardan biri de, imparatorluk dönemi Türkiyesi'ndeki gayrımüslim unsurların Türk musikisi konusundaki yayınlarıdır. Basit bir araştırma ve bibliyografya taraması, azınlıkların geçmişte bu konuda kendi dillerinde önemli sayılabilecek miktarda yayın yaptıklarını ve basılmış eserlerin yanısıra, Türk müziğinin sözkonusu edildiği bazı elyazmalarının da mevcut olduğunu gösterir. Ancak, bunları ele alan bir araştırma, maalesef, henüz ortada yoktur.

Risalenin ilk bölümünü oluşturan ve Bizans notasının tarihi geçmişini konu alan fasıl, sadece bir fikir vermek için kaleme alınmıştır. Konunun Bizans müziği veya nota sistemi değil, bu sistemle yazılmış Türk müziği parçaları olması dolayısıyla, bu fasıl kısa tutulmuştur.

Daha sonra, Bizans notasyonuyla kaydedilmiş Türk şarkılarının yeraldığı yedi ayrı kitap sözkonusu edilmekte ve içlerinde yeralan Türk musikisi eserlerinin dökümü verilmektedir. Bu konudaki yayınlar sadece bunlarla sınırlı değildir. Ancak bu yedi adet kitap, ya Türk şarkılarının en fazla sayıda yer aldığı kaynaklardır ve bu konudaki diğer yayınlara da kaynaklık etmişlerdir, veya kullandıkları sistemler yahut verdikleri bilgiler bakımından özel yerleri vardır. Bizans sistemiyle notaya alınmış Türk şarkılarının bulunduğu bütün yayınların dökümünü elde etmek isteyenler, Matthias Kappler'in "I 'Giovani Fanarioti' e le Antologie di Canzoni Ottomane" *(künyesi için bibliyografyaya bakınız) adlı çalışmasının 33.-37. sayfaları arasında yeralan listeye müracaat edebilirler. Türk şarkılarının kaydedilmesinde kullanılan notasyonun, Hrisantos tarafından geliştirilmiş sistem olduğunun da unutulmaması gerekir.*

Risalenin hazırlanmasında, öncelikle Bizans müziğine ve hymnography'sine çok yakından aşina olan dostum Nikoforos Metaksas'a teşekkür etmem gerekiyor. Bizans notasıyla yazılmış Türk şarkılarına dikkatimi Metaksas çekti, bazı kaynakları sağladı ve en önemlisi, Bizans nota sistemini bana sabırla öğretti. Aniyes Agopyan ise, geçmişte az sayıda yayınlanmış olmaları nedeniyle bugün çok zor bulunan, elyazması gibi nadirattan sayılan ve kitaplıklarda saklanan, Türkiye'de temin edemediğim bazı Bizans notası mecmualarının kopyalarını, Yunanistan'dan bana ulaştırdı.

Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları kitap olarak değil, uzun bir makale şeklinde düşünüldü ve o şekilde kaleme alındı. Ama hacmi ve konunun özelliği dolayısıyla, müstakil bir risale şeklinde yayınlanması kararlaştırıldı.

Temennimiz, Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları'nı, diğer azınlıkların geçmişte ayni konuda kendi dillerinde yaptıkları yayınları gün ışığına çıkartacak çalışmaların izlemesidir. Bu şekildeki araştırmaları en doğru biçimde ortaya koyacak olanlar ise, kuşkusuz, kendi dillerine biz yabancılardan çok daha iyi hakim olan, ekalliyete mensup müzisyenlerimizdir.

Murat Bardakçı
Teşvikiye, 1992

1. BÖLÜM:

BİZANS'TA MUSİKİ VE TÜRK BAĞLANTISI

Bir milletler mozayiği olan Osmanlı İmparatorluğu'nda, devleti meydana getiren her unsur kendi dil ve kültürünün yanısıra, musikisine de sahipti. Türk'ünden Arap'ına, Ulah'ından Ermeni'sine, Afrikalısı'ndan Bulgar'ına kadar, imparatorluğun teb'ası olan milletler, musikilerini müstakilen kullanıp muhafaza ettiler.

Birlikte geçen yüzlerce yıl boyunca karşılıklı etkilerin olması normaldi ve oldu.

Ancak, bu etkiler, herhalde, 1930'lu yılların şartları içerisinde yazılan eserlerde söylendiği ve bugün de aynen tekrar edildiği gibi, *"Türk musikisinin imparatorluk sınırları içerisindeki diğer halkların ezgilerine, hatta sınırları aşarak diğer ülke musikilerine de kendi kimliğini aşılaması"* şeklinde derin ve kesin biçimde yaşanmadı.

Böyle aşırı düşünceler ne kadar yersizse, *"Diğer halkların musikileri Türk musikisini etkiledi; dolayısıyla bugün saf bir Türk musikisinden bahsedemeyiz"* gibisiden fikirler de o derece tutarsızdır. Karşılıklı etkileşmeler muhakkak olmuştur, hatta Türk unsurunun siyasi açıdan dominant durumda bulunmasının yanısıra, başta yerleşmiş bir sistem olan ve tüm Ortadoğu ulusları tarafından ortaklaşa kullanılan *oriental* teoriyle ifade edilmesi ve birçok bakımdan diğerlerine göre daha gelişmiş ve hatları belirlenmiş bir hüviyet taşıması, bu musikinin öteki ulusların musikileri üzerinde bazı etkiler yapması sonucunu vermiştir. Ancak aynı musikinin, yani Türk musikisinin dış etkilere tamamen kapalı kalamayacağının, diğer musikilerden de birşeyler alabileceğinin ve en azından melodik bakımdan ötekilerin etkisi altında kalabileceği gerçeğinin de gözönünde bulundurulması gerekir.

İmparatorluk toprakları içerisinde icra edilen ve geniş bir alanda kullanılmasının yanısıra, tarihi geçmişi bakımından da önem taşıyan musikilerden biri, Bizans daha doğrusu Rum Ortodoks kilisesi musikisidir. Geçmişte büyük bir imparatorluğa ait olan bu musikinin, özellikle 19. yüzyıldan sonraki durumu, Türk etkisini açıkça göstermektedir. Bizans müziğinin geçirdiği değişiklikler incelendiğin-

de, nazariyatını Türk makam sistemiyle açıklayacak derecede Türk etkisinde kalmış bir sistem olduğu, hatta etkilenme bakımından diğer musikiler arasında ilk sırada bulunduğu rahatça söylenebilir.

Yayınlar kimler içindi?

İmparatorluk döneminde, bugünkü Yunanistan'ın sınırları içerisinde yaşayan halkın ve Yunanca konuşan Anadolu Rumları'nın dışında, Rum Ortodoksu olup kültürel açıdan da önem taşıyan iki topluluk vardı: Fenerliler ve Karamanlılar.

Fatih Sultan Mehmed, Istanbul'un fethinden sonra, bugün yerinde Fatih Camii'nin bulunduğu Havariyun Kilisesi'ni Rum patriğine tahsis etmişti. Patrikhane, burada üç yıl kaldı. Semtin Müslüman mahallesi halini almasıyla Haliç sırtlarına, şimdi yerinde Fethiye Camii'nin bulunduğu Hazreti Meryem kilisesine taşındı. 1586'da, Şeyhülislam Çivizade Mehmed Efendi'nin fetvasıyla kilise camiye çevrildi, patrikhane de Fener'e nakledildi. Zaman zaman yer değiştirdi, 1602'de, Patrik İkinci Mathios zamanında bugünkü yerine, Ayayorgi kilisesine yerleşti.

Sivil Rum nüfusu, Patrikhane'nin Fener'e nakledilmesiyle, kilise çevresinde yoğunlaştı. Özellikle Rum aristokrasi, Cibali'den Balat'a kadar olan mahallelere yerleşti ve dinî Fener'in yanında, bir *sivil Fener* ortaya çıktı. Fener, kendine mahsus kültüre sahip, seçkin tabakanın yaşadığı bir çevre haline geldi.

Bu aristokrat aileler, zamanla *Fenerliler* olarak anılmaya başlandılar. Çocukları Türkçe, Arapça ve Farsça'yı öğrendikten sonra, o zamanın en iyi okulları sayılan İtalyan üniversitelerine gider, buralarda felsefe ve tıp okur, batı dillerini de öğrenirlerdi. Osmanlı hükümeti, bundan dolayı, 17. yüzyıldan itibaren, yabancılarla ilişkilerinde Fenerliler'i kullandı. Babıali tercümanlığı *Mavrocordato, Ipsilanti, Hangerli, Mavrogheni, Rosetti* gibi ünlü Fenerli ailelere verildi. Fenerliler, uluslararası görüşmelere de, Osmanlı devleti adına katıldılar ve böylece dış politikada zamanla bir *Fenerliler etkisi* oluştu. Sonraki yıllarda, tersane tercümanlığına ve Romanya prensliğine de onlar tayin edildi. Önceleri devlete sadakatten ayrılmamalarına rağmen, Yunan bağımsızlık hareketi sırasında bu sadakatlerinden eser kalmadı.

Zengin Fenerliler zaten, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Fener'i terkedip Boğaziçi'ne, özellikle Kuruçeşme, Arnavutköy ve Tarabya'ya geçmeye başlamışlardı. Boğaziçi'ne onlardan önce yerleşmiş olan Rumlarla Fenerliler arasında, eskiye dayanan bir imtizaçsızlık vardı. Fenerlilerin büyük bölümü, Yunanistan'ın imparatorluktan kopmasından sonra Istanbul'dan ayrılarak buraya ve diğer

Avrupa ülkelerine göçettiler [1].

Fenerliler'in dışında, Osmanlı kültürüne oldukça yakın olan bir diğer toplum, *Karamanlılar* diye bilinen, Türkçe konuşan ama yazıları Rum harfleriyle olan Anadolu Rumları'ydı.

Karamanlılar'ın kökeni konusu, hâlâ tartışmalıdır. Bunların Bizans döneminden kalma Hristiyan Türkler olduğu, Hristiyan olmalarına rağmen Rumca yerine Türkçe konuştukları söylenmiş veya *Türkleşmiş Anadolu Hristiyanları* denmiştir.

"Kayseria Mitropolitleri ve Malûmat-ı Mütenevvia" adlı Karamanlıca kitapta[2] yeralan şu dörtlük, Karamanlılar'ın kimlikleri hakkında, gayet açık fikir vermektedir:

"Gerçi Rum isek de Rumca bilmez Türkçe söyleriz
Ne Türkçe yazar okuruz, ne de Rumca söyleriz
Öyle bir mahlût-ı hatt-ı tarikatimiz vardır
Hurufumuz Yunanice, Türkçe meram eyleriz"

Bizans notasyonuyla yazılmış Türk müziği parçaları, işte, Fener kilisesine bağlı bu gruplar ve öteki Rum Ortodoksları için yayınlanmıştı. Fenerliler, Karamanlılar ve imparatorluğun çeşitli bölgelerinde yaşayan, Türk nağmelerine aşina diğer Rum Ortodoksları, yani Grek bağlantısı olan herkes, musikisini geçmişte bu notayla icra ederdi. O yıllarda Rum kiliselerinin dışında, Yunan okullarında da Bizans kilise musikisi öğretilir ve aynı nota kullanılırdı. Zaten Yunanistan'da Bizans musikisinin öğretildiği bazı konservatuvarlarda bugün bile bu nota kullanılmakta, hatta bu notayla yazılmış eserler, ders sırasında piyanoyla icra edilmektedir.

Geçmişe bir bakış

Bizans müziği, herşeyden önce bir *"doğu müziği"*dir. Sistemiyle, melodik yapısıyla tam bir *"doğulu"*dur. Bizans ezgileri, bu musikiyi ilk kez dinleyen bir kişiye batı değil, doğu melodileriyle karşı karşıya olduğunu, icra edilen eserin daha hemen başında hissettirir.

Ortodoks geleneğinin kilise dışında sözlü musikiyi yasaklaması ve

---

(1) Fenerliler hakkındaki bu bahsi, Vladimir Mırmıroğlu'nun Istanbul Ansiklopedisi'ne yazdığı *"Fenerli, Fenerliler"* (cilt: 10; sah: 5636-5638) ve M. Z. Pakalın'ın *"Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü"*nun *Fenerliler* maddelerinden (cilt: 1; sah: 600-601) ozetledik.

(2) *"Kayseria Mitropolitleri ve Malûmat-ı Mütenevvia"*. Muharriri: Yoannis Yannidis; Dersaaddet, Aleksandros Nomismatidis Matbaası, 1896. Şiir, 150. sahifede, Yordanis Limnidis'e ait yazıdadır.

kiliseye çalgı sokmaması nedeniyle, repertuvarını, geçmişte törenlerde okunan birkaç parçanın dışında, sadece ses için yazılmış dinî parçalar oluşturur. Yüzyıllar öncesinden bugüne gelebilen bazı Rum folklorik ezgileri ise, hayatta kalabilmelerini, kesintisiz devam edebilmiş olan oral geleneğe borçludur.

Yakın bir geçmişe kadar, Bizans musikisinin eski Yunan müziğinin devamı olduğuna inanılmaktaydı. Son araştırmalar, bu iki musiki arasında bir ilişki bulunmadığını, Bizans sisteminin ayrı bir kimlik taşıdığını ortaya koymuştur. Bugün artık, Bizans makamlarının eski Yunan makamlarından tamamen farklı olduğu bilinmektedir.

Bizans müziği, iki değişik musikiyle benzerlik gösterir: Melodik açıdan eski Suriye ve Yakubi kiliseleri gibi semitik Hristiyanların kilise ezgilerine; monofon ve eşliksiz olması, makam sistemi ve genellikle diyatonik diziler kullanıp sıkı ritmik kurallardan uzak kalması bakımından da Gregorien musikisine.

Ortodoks kilise geleneğinde, musiki türleri için, kabaca ikili bir tasnif yapılır: *Exoteric*, yani *kilise dışı*; *esoteric*, yani *kilise içi* musikiler. Bu ikincisi için genellikle *ecclesiastic* terimi kullanılır ki, bu, *kiliseyle ilgili, dinî* anlamına gelir. Geçmişteki kilise dışı musikiden bugüne gelebilen, sadece imparatorların taç giyme törenlerinde okunan birkaç *alkış* -acclamation- parçasıyla, yine dinî olmayan törenlere ait az sayıda eserdir. Folklorik örneklerin ve son dönemlerde bestelenen ladini parçaların tamamı, *exoteric* gruba girer.

Nota bu musikide 9. yüzyıldan itibaren vardır ve öncelikle bilinmesi gereken, Bizans notasının perde değil, aralık temeli üzerine kurulmuş olmasıdır [3]. Notasyon işaretleri belli bir sesi veya perdeyi değil, batı neumelerindeki benzerlerinde olduğu gibi, aralıkları temsil ederler. Yani do, re, mi... gibi tonları değil, işaretin anlamına göre, önceki sesin kaç perde yukarısına çıkılacağını veya aşağısına ineceğini belli etmeye yararlar [4].

---

[3] Benzer bir nota sistemi Türkler tarafından da kullanılmış ve halen kullanılmakta olup, adı *Harezm notası*'dır. Bu sistemde Bizans notasyonundan farklı olarak aralıklar değil sesler gösterilmekte, perdeler en pest perdeden tize doğru numaralanmaktadır. Sistemin tarihçesi için Prof. V Belaiev'in "Khoresmian Notation", ("The Sackbut, a Musical Review", Vol. IV. No: 6, January 1924, sah: 171-173) makalesine; bugun Uygurlar arasındaki kullanımı için de "Uygur Halk Nahşları" serisine (Sincan, 1985-1986) ve Ehmedet Rahman'ın "Avaz Terbileş"ine (Sincan, 1986) bakınız.

[4] Bizans notalarının geçmişi konusunda daha teferruatlı bilgi için, şu iki eserin gösterilen yerlerine bakınız: H.J.W. Tillyard, *"Byzantine Music and Hymnography"* (The Faith Press Ltd, Londra 1923), sah: 37-68 ve özellikle Egon Wellesz, *"A History of Byzantine Music and Hymnography"* (Oxford 1961), sah: 247-324.

Kullanılan sistemler açısından, birbirinin içine girmiş üç dönem görülür: *Ecphonetik* dönem, *neume* dönemi ve modern Bizans notasyonu.

1. ECPHONETİC DÖNEM: Dördüncü yüzyılın sonlarında belirip sekizinci yüzyılda en gelişmiş halini alır, 14.-15. yüzyıllar arasında ortadan kalkar.

Ecphonetic sistem aslında notasyon değil, okunan metnin vurgularının kaydedilmesidir. Temeli, eski Yunan'daki prozodi (5) işaretleridir. Kutsal metinde kelimelerin üzerine yerleştirilen işaretler değişik vurguları, bazan da sesin tizleşip pestleşeceği yerleri gösterir.

2. NEUME DÖNEMİ: Notasyonda neume (6) işaretlerinin kullanıldığı, 9. yüzyılla 19. yüzyıl arasındaki devredir. Neumeler de ecphonetic sistemde olduğu gibi, prozodik sembollerden alınmadır ve seslere değil, batı neumelerindeki benzerlerinde rastlandığı şekilde, aralıklara karşılıktır.

Bizans müziğinin 10 asır süren bu dönemi, kullanılan neume sistemlerine göre, çeşitli şekillerde tasnif edilmiştir. Dönemlerin genel özellikleri, şöyledir:

Notasyon, 10. yüzyılın başlarında gelişir. Vurgu işaretlerinin yerine, artık aralıkları ifade eden semboller kullanılmaktadır. Ancak bu ilk dönemden kalma notaların okunmasında, anahtarların elde olmaması nedeniyle bugün zorluk çekilmektedir ve bu zorluk, özellikle 950 ile 1200 yılları arasında yazılmış neumeler için sözkonusudur. Sadece belirli sistemlerle yazılı olan neumelerin bir bölümü, sonraki dönemlerdeki notasyonlarla olan benzer noktaların mukayesesi sayesinde çözülebilmektedir.

13. asırda yaşayan Yoannis Kukuzelis, neumelerde değişiklikler yapar, yeni işaretler ilâve eder, kendi adıyla anılan sistemi yerleştirir, bir çok eseri bu yeni sistemle notaya alır. 15. yüzyılın ilk yarısında

---

(5) Bu sembollerin bazısı, eski çağ simyacılarına ait olan remizlerdir. Alşimistlerin, maddenin yapısını değiştirme tecrübelerinde ve bu işle ilgili olarak düzenledikleri seremonilerde kullandıkları işaretler, zamanla diğer ilim dallarında da kullanılır olmuştur. Bunlardan birkaçını, mesela notasyondaki echos sembollerini, martiriyeleri ve anza işaretlerini simya sembolleriyle karşılaştırmak için, M. Berthelot'nun *"Introduction a l'Etude de la Chimie - des Anciens et du Moyen-Age"*ının (Librairie des Sciences et des Arts Paris, 1938) çeşitli yerlerine, özellikle de 104., 108. ve 110. sahifelerindeki cedvellere bakınız.

(6) *Neume,* Yunanca'da *"işaret, tasdik, başını öne eğerek tasdik etmek veya el ile çağırmak"* anlamına gelen *nema* kelimesinden gelir ve ortaçağda dinî parçaların notasyonunda kullanılan sistemin genel adıdır. Başta o dönem Roma Katolik Kilisesi muziği, yani *"Chant Gregorian"*ler olmak üzere, Bizans, Ermeni ve Ispanyol kiliselerine ait parçalar da, neumlerle yazılmıştır.

melodide de değişme olur. Ezgiler süslenir, bütün işaretler yeniden gözden geçirilir ve *Megalai İpostasis* (Büyük temeller) denilen daha başka işaretlerin kullanılmasına başlanır. Bu sistem, Bizans İmparatorluğunun yıkılmasından sonra da, 19. yüzyılın başlarına, Hrisantos'un reformuna kadar devam edecektir.

1100-1450 arasında kullanılan bazı sistemlerin ana hatları bugün bilinmekte, neumelerin çözümleri teorik bilgileri içeren ve *papadike* denilen elyazmalarının yardımıyla olmaktadır. 13.-14. yüzyıl yazmalarının çevirilerinde de pek zorluk çekilmemektedir. Karşılaşılan güçlükler sadece müstensihlerin hatasından veya işaretlerin okunaksız yazılmış olmasından doğmakta ama aynı manastır geleneğine bağlı yazmaların mukayesesiyle okunmaları mümkün olabilmektedir.

Transkripsiyon konusunda devam eden tartışmalardan biri de, sadece ana sesleri gösterme temeline dayalı sistemlerle yazılmış eserlerin ne şekilde deşifre edileceğidir. Çiçekli bir ezginin tek bir ses olarak kaydedildiği, arıza işaretlerinin bazan hiç konulmadığı bu notaların deşifresinde eserin aslını ortaya çıkartmak imkânsızlaşmakta, melodi yaklaşık olarak bulunabilmektedir.

Zaten ilk dönem Bizans notası, hanende için sadece bir *aide-memoire*, yani *"hatırlatma notu"*dur. Okuyucu, nota mecmualarını, ezbere bildiği eserleri okumakta yardımcı olması için kullanmakta ve yaklaşık aralıkları göstermeye yarayan bu işaretler, hanendenin doğru perdeyi hatırlamasına yaramaktadır.

3. MODERN BİZANS NOTASYONU: 19. yüzyıldan başlayıp günümüze kadar devam eden devri kapsar.

Çanakkaleli Hrisantos'un [7], eski sistemlerin reformu sayılan

---

[7] Hrisantos, Çanakkale yakınlarında doğdu. Musikiyi, Petros Peloponisios'un talebesi Vizandios'tan öğrendi. Rahip oldu, yükseldi, metropolitliklerde ve birkaç kilisenin yöneticiliğinde *-archimandrite'likte-* bulundu. 1819'a kadar, patrikhanenin musiki okulunda hocalık yaptı. Döneminin çok meşhur bir besteci ve nazariyatçısıydı. Bizans musikisinde reform olarak bilinen iki kitabı 1821 ve 1832'de yayınlandı. 1843'te Istanbul'da oldu.

Batı kaynaklarında, Bizans musikisindeki reformla ilgili olarak sadece Hrisantos'tan bahsedilmesine rağmen, Fener Patrikhanesi, reformun *üç büyük üstad* tarafından yapıldığı kanaatini taşıyor. Bu risaleyi hazırlarken konuştuğumuz Fener Patrikhanesi'nin *protopsaltis*'i, yani sağ taraf hanendesi olan Leonidas Asteris, modern sistemin kurucuları konusunda, şunları söyledi:

"Bildiğimiz gibi, Bizans Müziği'nde 1820'lerde, büyük bir revolüsyona gidildi. Biz, bu revolüsyonun üç büyük üstad, Hrisantos, Grigoryus ve Hurmuzios tarafından yapıldığını kabul ederiz. Gerek teorideki, gerek nazariyattaki yeni kurallar bu üç üstad tarafından meydana getirilmiştir. Petros'un sistemi ise, notasyonun bir önceki aşamasıdır".

Patrikhane'nin Ortodoks dünyasında *primus inter pares -eşitler arasında bi -*

kendi sistemini anlattığı, 1821 ve 1832'de yayınlanan iki kitabı [8], bu dönemin başlangıcı kabul edilir. Ortaya koyduğu bu sistem [9] *Yeni Grek sistemi* olarak bilinir. Hrisantos'tan sonra artık yeni bir *Bizans* veya *Grek müziği* vardır, bugün halen kullanılan ve Türk şarkılarının da kaydedilmiş olduğu sistem, budur.

Ancak Hrisantos'tan önce, Bizans müziğinin yine çok önemli bir adından, Petros Peloponisios'tan [10] bahsetmek gerekir:

---

rinci- sayılması sebebiyle *arhon protopsaltis*, yani *en saygın sağ taraf hanendesi* unvanını taşıyan Leonidas Asteris, reform konusunda batı kaynaklarında sadece Hrisantos'un adının geçmesi hususunda ise, şöyle dedi:

"Bizler, bu musikinin icracısıyız, dolayısıyla bu konuları yabancılardan daha iyi bilmemiz tabiidir".

*Üç büyük üstad'*dan Hurmuzios Hartofilakos, Heybeli'de doğdu. Patrikhane'nin arşivcisi oldu. Bizans müziği bestecisi ve hocasıydı. 1840'ta öldü. Grigorios Levitis, 1777'de doğdu. Petro'nun talebesiydi. Balat'taki Sinai kilisesinde hanendelik etti, 1820'de öldü (Bu kişilerin hayatları ve eserleri konusunda daha teferruatlı bilgi için, künyeleri bibliyografyada yazılı olan Georgiu Dada'nın kitabının ve *Irmologion*'un ilgili yerlerine bakınız).

[8] *"Εισαγωγη Εις Το Θεωρητικον Και Πρακτικον Της Εκκλησιαστικης Μουσικης"* (Kilise Musikisi Nazariyatına Giriş), Istanbul 1821 ve *"Θεωρητικον Μεγα Της Μουσικης"* (Büyük Musiki Nazariyatı), Trieste 1832.

[9] Hrisantos'un oluşturduğu modern notasyonu öğrenmek için, Abraam Eithimiadis'in *"Μαθηματα Βυζαντινις Εκκλησιαστικης Μουσικης"* (Selanik, 1972) adlı eserinin 17.-47.sayfaları arasına müracaat edilebilir. Ses sistemi ve makamsal yapı için ise, kitabın tamamının gözden geçirilmesi gerekir.

[10] Petro, 1730'da Peloponès'de doğdu. İzmir'de okudu, Istanbul'a geldi, Fener Patrikhanesi'nde *lampadarios* yani sol taraftaki muganni oldu. Sağ taraf hanendesi, yani *protopsaltis*, yine meşhur bir bestekâr ve hanende olan Daniel'di. O dönem, Fener Patrikhanesi'nin musiki açısından en parlak günleri olarak anılır.

1777'de Istanbul'da ölen Petro, kilise musikisinin en ünlü okuyucu ve bestecilerinden biridir. Türk, Rum ve Avrupalı birçok kişiye sadece kilise musikisi değil, oriental musiki de öğretti. Geleneğini, en seçkin talebesi Petros Vizandios sürdürdü. Bir diğer öğrencisi de, Grigorios Levitis'ti. Modern sistemin kurucularından olan Hrisantos, Vizandios'un talebesiydi.

Galata Mevlevihanesi'ne devam ettiği için, Mevlevî olduğuna inanılan Petros Lampadarios'un adı, kilise musikisi çevrelerinde *Hırsız Petro* olarak geçer. Bu lâkabın verilmesinin bir de hikayesi vardır:

Istanbul'dan Iran'a giden ve Iran sarayında musiki yapmakta olan üç Osmanlı hanendesi, 1770'te Istanbul'a dönerler. Bir bayram günü, hükümdar Birinci Abdülhamit'in huzurunda okurlar, sonra yine musiki yapmak için Galata Mevlevihanesi'ne giderler. Ne çalacaklarını soran dervişlere, cevap vermezler. Petro, onların prova yaptıkları odada bir yere gizlenir, yalnız başlarına okudukları eserleri gizlice notaya alır ve üç müzisyen eserlerini dervişlere icra etmeden önce, onların parçalarını *"Bunlar benim bestelerim"* diyerek çalıp okur. Müzisyenler tabii çok kızarlar,

Saray musikicilerinden olan Petro hanende, besteci ve nazariyatçıdır. O da temeli eski sistemlere dayanan bir nota meydana getirmiş, birçok eski ilahiyi yeni bir tavra sokarak kendi sistemiyle yazmış ama bunlar Bizans musikisine fayda yerine zarar getirmiştir. Yaygın olan kanaat, Petro'nun Türk nağmelerinin ve makamlarının etkisinde kalarak bunları kilise musikisine soktuğu, meydana getirdiği sistemin daha basit olması nedeniyle eski zor notasyonun terkedilip unutulduğu, eski sistemlerle yazılmış kitapların artık okunamaz hale geldiği ve yüzlerce yıllık repertuvarın hafızalardan neredeyse tamamen silindiği şeklindedir (11). Neumatik yazılım dönemine ait bazı notaların deşifre edilmesi çalışmalarının bir asırdan fazla bir zamandan beri devam etmesine rağmen bazı şifrelerin hâlâ çözülememiş olmasının sebebi, Petro'nun ve daha sonra da Hrisantos'un ortaya koydukları sistemlerin eskiyi unutturmuş olmasıdır.

Hrisantos reformunun temeli de, Petro'nun yaptığı gibi, eski notasyonun basitleştirilmesine dayanır. Öncelikle perdeleri adlandırır, neumatic sistemdeki eski sembollerin bazılarını alarak, kendi icadı olan yeni işaretler vaz' eder. Bunların başında, kromatik tonları göstermeye yarayanlar gelir.

Türk müziğinin Ortodoks kilise musikisi üzerindeki etkisinin en

---

sazlarını kırarlar ve Petro'ya saldırmak isterler. Dervişler Petro'yu oradan kaçırıp müzisyenler gidene kadar, birkaç gün saklarlar. Peloponesli Petro, bu olaydan sonra artık *Hırsız Petro* olarak anılır. 1777'de öldüğünde cenazesine Mevlevî dervişleri de gelir ve gömülürken mezarının içine bir ney koyarlar. ("Ιρμολογιον Τον Καταβασιον..."dan. Kitabın künyesi için, bibliyografyaya bakınız).

Petro'nun musikisinde Türk etkisinin ağırlık taşımasının sebebi, herhalde Mevlevîlerle olan bu yakınlığı ve Türk müziğiyle belki de icra düzeyinde olan ilişkisidir. Dolayısıyla Bizans sistemini Türk musikisine mahsus terimlerle ifade etmesinin garip karşılanmaması gerekir.

Kilise çevrelerindeki bir söylenti, 18. yüzyıl sonlarında, dönemin hükümdarının Türk musikisine bir nota sistemi tatbik etmek istediği, Rum ve Ermeni musikicilerin, hükümdara kendi sistemlerini önerdiği şeklindedir.

Söylentilere göre sözkonusu hükümdar 3. Selim, sistemlerini öneren ekalliyete mensup müzisyenler ise Hırsız Petro ile Hamparsom'dur. Hükümdar, Petro'nun Bizans Müziği'nde yaptığı yeniliklere rağmen sistemini eksik veya karışık bulmuş, benimsememiş, böylece daha basit olan Hamparsom notası rağbet görmüştür.

1777'de ölen Petro'nun, 1761'de doğup tahta 1789 Mart'ında çıkan Üçüncü Selim'in saray müzisyeni olması imkânsızdır. Anlatılan hadise doğruysa ya şahıslar başkadır veya diğer ihtimaller sözkonusudur. Mesela, Petro'nun sistemini teklif ettiği hükümdar Birinci Abdülhamid olabilir ama o tarihte Hamparsom notası henüz ortada yoktur. Yahut nota rekabeti olayının kahramanları Hrisantos'la 1839'da ölen Hamparsom'dur. Bir diğer ihtimal de, anlatılanların sadece tevatürden ibaret olmasıdır.

(11) Wellesz, "*Byzantine Music...*", sah: 249.

yoğun şekilde görülmeye başlandığı ve Bizans musikisi nazariyatının Türk musikisi terimleriyle izahına girişildiği dönem de, Petro ve Hrisantos zamanıdır.

"Hrisantos'un 1821'deki reformundan sonra, artık Yeni Grek müziği vardır. Bu yeni musikinin bünyesi hiçbir şekilde Grek değil, aksine doğuludur. Fakat bu, gerçek Bizans melodilerinin yaşamadığı anlamına gelmez. Aksine, çok sayıda bakir parçanın oral gelenekle bugüne ulaştığına inanılmaktadır ama nazarî temel, doğudan ödünç alınmıştır.

Bazı Yunanlı yazarlar, dizilere Arapça-Türkçe isimler verirler. Üstelik Hrisantos, notasyonunun oriental musikiye mahsus farklılıkları da mükemmelen ifade edebileceğini anlatmak için, Türk dizi ve makamlarını, kendi işaretlerini kullanarak cedvel halinde gösterir. Hrisantos'un izinden giden Hristodulus Georgiades, bu işi daha da düzenli bir şekle sokar.

Hrisantos, Ortaçağ'dan kalan elyazmalarındaki kromatik işaretlere ilâveten, batının diyez ve bemolünün dışında, sesin 1/4, 3/4, 1/3 ve 2/3'ünün gösterilmesini sağlayacak yeni arıza işaretleri geliştirir. Bu, yaptığı müzikte, mevcut arıza işaretleriyle ifade edilemeyen başka şeylerin de varolması demektir. Yunan dünyasının çoğunluğu, 19. yüzyılın başlarında, uzun çağlardan beri devam eden Türk yönetimi altında bulunmaktadır. ...Grekler, atalarının Romalılar için yaptığı gibi, şimdi Türkler için müzik icra etmektedirler, Türkler'in istediği müzik ise oriental musikidir ve Grekler bunu öğrenmek zorundadırlar. Doğunun diyatonik olmayan ıskalaları, Pelaponesli Petro'nun birçok Grek ilahisini yeniden bestelemesi ve din dışı Türkçe şarkılar yapması sırasında, Bizans müziğini zaten istilâ etmiştir (12). *Ezgilere Bizans müziğinde olmayan ölçülü ritimlerin girmesi de Türk etkisinin bir sonucudur"* (13) ve belki de bugün mevcut değişik tavırların

---

(12) Tillyard, *"Byzantine Music and...."*, sah: 63.

(13) Wellesz, *"Byzantine Music..."*, sah: 6. Bizans müziğinin, 19. yüzyıl sonlarında Türk makamları vasıtasıyla ne şekilde anlatıldığını görmek için, ayrıca, Kiltzanidis'in *"Μεθοδικη Διδασκαλια Θεωπτικη Τε Και Πρακτικη..."*sine (künyesi, bibliyografyadadır) de bakınız. İleride muhteviyatlarını verdiğimiz kitaplardan *Kallifonos Seirin*'in 210.-220. sayfaları arasında, *Üç azizler* için bestelenmiş Yunanca güfteli dört kilise ilâhisinin Rast-ı cedîd, Saba, Acemaşiran ve Evcara makamlarıyla ifade edilmiş olması da, Türk musikisine mahsus terimlerin Ortodoks kilise musikisine ne derece nüfuz ettiğini göstermesi bakımından önemli bir örnektir.

Fener'in düşüncesi ise her zaman bunun aksi olmuş, Patrikhane, Türkçe terimlerin sadece *mukayese maksadıyla* kullanıldığını savunmuştur. Bu meyanda Leonidas Asteris de bu değişmeyi bir etki değil, *eskiden beri mevcud olan birşeyin farklı şekilde adlandırılması* kabul edip, şöyle demektedir:

ortaya çıkma sebeplerinden biridir [14].

Hrisantos notasının ana hatları

Geleneksel Bizans notasının basitleştirilmiş ve en anlaşılabilir hale getirilmiş biçimi olmasına rağmen, Hrisantos sisteminin bütün ayrıntıları, verilecek örneklerle beraber birkaç yüz sayfalık bir kitap oluşturabilecek derecede şekiller ve semboller yığınıdır [15].

"Ben, sanatın beynelmilel olduğuna inanırım. Meselâ eski Yunan'daki Dorien makamı, Bizans musikisindeki "birinci makam"*dır. Bu, Türk Musikisi'nin* "Uşşak"*ına karşılıktır. Yani makam eskiden beri mevcuttur ve sadece adı değişmektedir".*

[14] Bizans musikisi icrasında, bugün dört değişik tavır vardır: Patrikhane, Aynaroz, Atina ve Selanik üslûpları. Patrikhane tavrı, *erkekçe* diye nitelenir. Aynaroz'da parçalar uzun ve okuyuş üslûbu manastır stilindedir. Atina okuyuşu, Latin etkisindedir, icra daha canlı, melodiler süslü ve oynaktır. Selanik tavrı ise, Patrikhane ile Aynaroz arasında bir orta yoldur.

[15] Merhum Sadettin Arel, bu reform konusunda haklı olarak, *"...Khrisantos'un ıslahatından evvelki halile eski Bizans notasının musikicilere asırlarca müddet çektirdiği emsalsiz işkenceden 19. asırda kurtulmak kararı verilirken niçin o sade ve güzel Garp notasının alınıvermesile meselenin halledilmemiş olduğu suali insanın zihnine geliyor... Nihayet bizlerin yaptığımız gibi nota işaretlerini bazı ilâvelerle kendi ihtiyaçlarına uydurmaları kabil idi. Bu yola gitmeyip de her tarafına Ortaçağ skolastik metodlarının müteaffin kokusu sinmiş ve mazi ile başka hiçbir alâkası kalmamış berbat bir nota yazısını tamir etmeğe çalışmaları gerek kendilerindeki, gerek muhitlerindeki bükülmez taasubun bir nişanesidir"* diyor (*"Türk Musikisi Kimindir"*, M.E.B. Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, Istanbul 1969, sah:217).

Bu risaleyi hazırlarken temas ettiğimiz kilise musikicileri ise, Bizans notasının zorluğu ve bunun yerine batı sisteminin kabul edilmemiş olması konusunda, şoyle dediler:

"Yüzyıllardır aşina olduğumuz bu notasyon, ritmin değil, serbest okuyuşun hakim olduğu Bizans ezgilerini yazmak için en ideal sistemdir. Gerek solo yapan muganniler, gerekse ayin sırasındaki a capella okuyuş için en uygunudur, zira kilisenin teganni tavrına mahsus işaretlerin tamamını içermektedir. Batı notası ise, gırtlak nağmelerinin bütün ayrıntılarıyla gösterilebilmesine imkân vermez. Bütün bunlardan öte, muganniler bu notayla kaydedilmiş bir eseri okudukları zaman, bu notayı icra etmekten zevk de alırlar...".

Yine merhum Arel'in, *"...bu notayı* (yani, Hrisantos'un ıslahından sonraki sistemi) *iyice tarif edebilmek birkaç yüz sayfalık bir kitap yazmaya mütevakkıf olduğu için, benim vereceğim kısa izahat ancak o notanın acaipliğini belirtmeye yarayabilecektir. Kolaylaştırma teşebbüslerinden sonra dahi Bizans notasının ne mânasız bir çapraşıklıkla mütemeyyiz kaldığına dikkat buyurunuz"* (ayni kitap, sah: 211) demiş olmasına rağmen, batı notasını bilen muzisyenlerin Hrisantos notasyonunu öğrenmeleri, uygulanan yeni metodlar sayesinde, üç haftayla iki ay arasında değişmektedir.

Dolayısıyla öncelikle söylenmesi gereken şey, aşağıda yeralan açıklamaların, sistemin sadece temel sembollerini içerdiğidir. İşaretlerin kombinasyonu temeline dayalı olan sistemin tamamınının anlatılması, bu risalenin konusu dışındadır.

ANA SESLER: Oktavı oluşturan sekiz ses, şunlardır: *Ni Pa Vu Ga Di Ke Zo (Ni).*

Bizans notalarının transkripsiyonunda, *Ni*'nin karşılığı olarak Do, Re, Sol veya La gibi değişik perdeler kullanılmaktadır. Ancak Türk şarkılarının bulunduğu kitaplarda Rast eserlerin Ni üzerinden yazılmış olduğu gözönüne alınırsa, bu perdenin Sol olarak çevrilmesi, transkripsiyon açısından daha doğru olacaktır.

ARALIK İŞARETLERİ: Bunlar *beden* (somata), *ruh* (pnevmata) ve *ne ruh, ne beden* kimlikleri taşıyan ve perdeleri değil, aralıkları gösteren sembollerdir. Sesin tizleşeceğini veya pesleşeceğini belirten bir işaret, fonksiyonunu kendisinden önce gelen notaya bağlı olarak yerine getirir. Aynı görev için birden fazla işaret kullanılmasının sebebi, gırtlak nağmeleri ve vurgu açısından her birinin fonksiyonunun farklı olmasıdır. Kilise hanendelerine göre bu farklılık, icra bakımından kolaylık sağlamakta ve okuyuş sırasında zevk de vermektedir.

Kullanılan işaretler ve karşılıkları şu şekildedir:

İson : (Sabit ses. Bir önceki perdenin tekrarı)

Oligon : (Bir perde tize)

Petasti : (Bir perde tize)

Kentimata : (Bir perde tize)

Kentima: : (İki perde tize)

İpsili : (Dört perde tize)

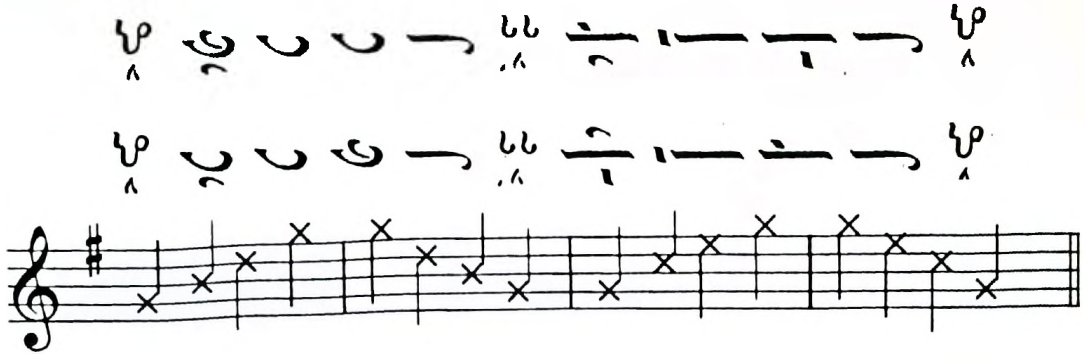
Apostrofos : (Bir perde peste)

Elafron : (İki perde peste)

İporroi : (İki perde peste)

Hamili : (Dört perde peste)

Aşağıda, bazı işaretlerin kullanılışını gösteren basit bir örnek yeralmaktadır:



İson dışındaki işaretler, birbirleriyle kombine edilerek kullanılırlar. Oldukça teferruatlı olan kombinasyonlar konusuna, burada girmiyoruz.

RİTM: Kilise parçaları, 4/4 temeli üzerine kuruludur. İlk dönemlerde 9/8, 7/8 gibi aksak ritmler de kullanılmış, fakat ayini izleyenlerin bu ritmlerin canlılığı sebebiyle tempo tutmaya veya raksa benzer hareketler yapmaya başlamaları üzerine, Ortodoks inancına ters düşen böyle hareketleri önlemek için, aksak ritmler kiliseden dışlanmıştır.

Notaların transkripsiyonunda seslerin karşılıkları, aksine bir kayıt olmadıkça sekizlik olarak yazılmaktadır. Bu notayla kaydedilmiş Türk eserlerinin çeviriyazımlarında ise, orijinal notada şarkının altında usul de gösterildiğinden, ayrı bir kolaylık sözkonusudur.

ZAMANI UZATMA VE KISALTMA İŞARETLERİ: Aşağıda, zaman değiştirme işaretlerinin ana görevleri verilmektedir. Klasma dışında kalan işaretlerin tamamı, kendisinden önceki, üzerinde bulunduğu veya kendisinden sonraki sesi, kurallar uyarınca, değişik biçimde etkiler. Mesela bir *digorgon,* işaret grubunun üzerinde bulunduğu yere göre, sesleri onaltılık-sekizlik-onaltılık, onaltılık-onaltılık-sekizlik, sekizlik-onaltılık-onaltılık.... haline getirebilir.

Klasma	:	⌣	(Üzerine geldiği sesi, öncekinin iki katı uzatır)
Apli	:	.	(Sesi, bir zaman uzatır)
Dipli	:	..	(Sesi, iki zaman uzatır)
Tripli	:	...	(Sesi, üç zaman uzatır)

Argon : (Üzerine geldiği terkipleri oluşturan sesle rin değerini, bulunduğu yere göre yarım veya dörtte bir nisbette azaltır)

Gorgon : (Zamanı, ikiye ayırır)

Digorgon : (Zamanı, üçe ayırır)

Trigorgon : (Zamanı, dörde ayırır)

SÜKUT İŞARETLERİ:

1 zamanlı Pafsis : (Bir zamanlık, bazan dörtlük sükut)

2 zamanlı Pafsis : (Genellikle ikilik sükut)

3 zamanlı Pafsis : (Bir öncekinin iki katı sükut)

Bizans ses sistemi ve makamlar

Bizans müziğinde gerek ses sisteminin, gerekse makamların ifade edilişinin henüz tam bir standarda oturduğu söylenemez. Her ekol ve her tavır sistemi farklı yorumlamakta, başka sonuçlar çıkartmakta, bu da sistemin açık bir şekilde kaleme dökülmesini zorlaştırmaktadır.

Geçmişte 68 parça olarak hesaplanan oktav, şimdi 72 parçaya, *tmimata*'ya ayrılmaktadır. "Ni-Ni" gibi Rast benzeri diyatonik bir dizinin bugünkü taksimatı, şu şekildedir:

Ni	*Pa*	*Vu*	*Ga*	*Di*	*Ke*	*Zo*	*Ni*
(Sol)	(La)	(Si)	(Do)	(Re)	(Mi)	(Fa)	(Sol)
	12	10	8	12	12	10	8

Batı tamperemanının tamamen dışında olan, tam bir oriental kimlik taşıyan Bizans ses sisteminde, 9 komalık tanini aralığı 12, 8 komalık büyük mücennep 10, 5 komalık küçük mücennep 8, 4 komalık bakiyye 6 birim olmakta, bakiyye ve koma arasındaki aralıklar için de 4, 3 gibi değerler almaktadır. Artık ikililerin değeri de 14'le 20 arasında değişmektedir.

Makam karşılığı olarak, *İhos* terimi kullanılır ve makamlar arasında yapılan modülasyonu, *ftora* denilen işaretler gösterir. Dördü aslî, dördü de bunların plagali yani yan dizisi olmak üzere, sekiz makam vardır. Şark musikisindeki avâzelerin benzeri olan *Zigos,*

Kliton ve *Spathi* adındaki üç adet *Kroa* bazan makamlara eklenerek, bunların dizilerini değiştirir.

Sekiz makamın isimleri ve Petros'la Hrisantos sonrasında gösterilen Türk dizisi karşılıkları, şöyledir:

1. Makam - *Protos:* Dügâh üzerinde Uşşak ve Uşşak grubu.
1. Makamın plagali - *Plagios protos:* Hüseyni.
2. Makam - *Deuteros:* Hüzzam.
2. Makamın plagali - *Plagios deuteros:* Hicaz, Hicaz grubu.
3. Makam - *Tritos:* Diyatonik Çargâh.
3. Makamın plagali - *Plagios tritu* (veya *Varis*): İki şekilde kullanılır. Birincisi Çargâh, öteki Irak veya Eviç'tir.
4. Makam - *Tetartos:* Neva ve Segâh benzeri.
4. Makamın plagali - *Plagios tetartos:* Rast perdesinde Rast veya Çargâh üzerinde Rast.

Her makamın, *Martiriye* denilen bir sembolü vardır. Martiriye hiçbir zaman tek başına kullanılmaz. O makamın karar perdesinin adının Yunan alfabesindeki ilk harfi veya harfleri bu sembollerle birlikte yazılır. Müzik cümlesinin yahut bölümün bittiği yerde, yeni başlayan bölümün ilk tonu veya yeni makamın karar perdesi, martiriyesiyle birlikte tekrar yazılır. Bu iş icracı için kolaylık olmasına rağmen, işaretlerin perdeleri değil aralıkları göstermesi sebebiyle, icra edilen yerin kaybedilmesi halinde esere devam edilmesi birhayli güç, hatta parça ezbere bilinmediği takdirde imkânsız gibidir.

Bizans yazmalarında Türk makamları

Türk müziğini konu alan görebildiğimiz Rumca ilk elyazması risale, 1749 tarihli ve Kurillu Marmarinu'ya ait [16]. Bugün Atina'da, Yunan Millî Arşivi'nde saklanan 87 varaklık risalenin sondan 17 varağı, Türk sistemine ayrılmış.

Marmarinu risalesinin tam metnini ileride yayınlayıp yazıldığı dönemdeki bazı Türkçe kaynaklarla mukayesesini vereceğimiz için, muhteviyatından burada kısaca bahsediyoruz:

Risalenin ilk bölümünde kilise musikisi anlatılmaktadır. 2.

---

[16] Marmarinu'nun, 1756'da olduğu tahmin ediliyor. Bugun Atina'da, Yunan Millî Arşivi'nde saklanan ve tek nusha olan yazmanın Ikinci Dunya Savaşı oncesine kadar Istanbul'da, Fener Patrikhanesi'nde muhafaza edildiği, savaş oncesinde veya savaşın ilk yıllarında diğer birçok elyazmasıyla birlikte Yunanistan'a göturulduğu sanılmaktadır. Biz, risalenin bir kopyasını Bizans muziği uzmanı Yiannis Zannos'tan sağladık. Ancak uzerinde herhangi bir kayıt olmadığından, şu anda bulunduğu kitaplıktaki referans numarasını veremiyoruz.

varaktaki dibaceden sonra, 3. varaktan başlayan nazarî bahis 18. varağın ilk sayfasında bitmektedir. 19. varağın ön yüzünde bir makamlar dairesi vardır. 20. varağın ön yüzünden 69. varağın sonuna kadar, bazı dinî eserlerin notası yeralmaktadır. 69. ve 70. varaklar, Bizans müziğinin geçmişte yaşamış büyük hoca ve bestecilerinin isim listesine ayrılmıştır.

Türk müziğiyle ilgili bahis 71. varağın ön yüzünde, sistemi anlatarak başlamaktadır. 75. varağın ön yüzünde Yegâh-Tiz Hüseyni arasındaki perdeler, *iniş* ve *çıkış* şeklinde bir tasnife tabi tutularak verilmektedir.

Marmarinu'nun yazdığı ses sistemi, şöyledir:

Çıkış ıskalası: Yegâh, Pes Bayati, Aşiran, Pes Acem, Arak, Rehavi, Rast, Zirgüle, Dügâh, Zemzeme, Segâh, Perde-i Karadügâh, Çargâh, Saba, Neva, Bayati, Hüseyni, Acem, Eviç, Mahur, Gerdaniye, Zirefkend, Muhayyer, Sümbüle, Tiz Segâh, Tiz Kara Dügâh, Tiz Çargâh, Tiz Saba, Tiz Neva, Tiz Bayati, Tiz Hüseyni.

İniş ıskalası: Tiz Hüseyni, Tiz Hisar, Tiz Neva, Tiz Hicaz, Tiz Çargâh, Tiz Buselik, Tiz Segâh, Tiz Nihavend, Muhayyer, Şehnaz, Gerdaniye, Zavil, Eviç, Hüzzam, Hüseyni, Hisar, Neva, Hicaz, Çargâh, Buselik, Uşşak, Nihavend, Dügâh, Humayun, Rast, Geveşt, Arak, Acemaşiran, Aşiran, Pest Hisar, Yegâh.

Her iki ıskala birleştirilip perdeler birbirlerini takib edecek biçimde yerlerine konulduğunda, 22 perdeden meydana gelen değişik bir ses sistemiyle karşılaşılmaktadır ve perdelerin iki sekizli içerisindeki sırası, şu şekildedir:

Birinci sekizli	İkinci sekizli
Yegâh	Neva
Pes Bayati	Bayati
Pes Hisar	Hisar
Aşiran	Hüseyni
Pes Acem	Acem
Acem Aşiran	Hüzzam
Arak	Eviç
Rehavi	Mahur
Geveşt	Zavil
Rast	Gerdaniye
Zirgüle	Zirefkend
Humayun	Şehnaz
Dügâh	Muhayyer

Zemzeme	Sümbüle
Nihavend	Tiz Nihavend
Segâh	Tiz Segâh
Karadügâh	Tiz Karadügâh
Buselik	Tiz Buselik
Çargâh	Tiz Çargâh
Saba	Tiz Saba
Hicaz	Tiz Hicaz
Neva	Tiz Neva

Ayni varağın arka yüzünden başlayarak 76. varağın sonuna kadar martiriyelerin ve ftoraların makamlara tatbiki gösterildikten sonra 77.a'dan itibaren 80 adet makam anlatılmakta, birden fazla seyir kullananların seyirleri ayrı ayrı gösterilmekte, 68 makama melodik örnek verilmekte, 12 makamın ise, sadece tarifi yeralmaktadır. Risalede kullanılan nota Hrisantos öncesi sistemdir ve semboller okunaklıdır.

Aşağıda, Marmarinu'nun kaydettiği makamların listesini veriyoruz. Bugün meçhulümüz olan veya zor okunan bazı makam isimlerini, (?) işaretiyle gösterdik:

Melodik örnek verilenler: Rast, Rehavi, Nikriz, Pencügâh, Nihavend, Zavil, Mahur, Müberka', Dügâh (üç ayrı şekli), Segâh, Karcığar, Maye, Müstear, Geveşt, Çargâh, Saba, Karadügâh, Neva, Yegâh, Pencügâh, Huzî, Hüzzam, Nişabur, Isfahan, Nühüft, Arâban, Nihavend-i Kebîr, Hicaz, Zirgüle, Humayun, Şehnaz, Şehnazbuselik, Şûrî, Hüseyni, Hüseyniaşiran, Kûçek, Selmek, Hüseynikürdî, Horasan, Acem, Acemkürdî, Nevruz-ı Acem, Bayatikürdî, Acemaşiran, Bayati, Uşşak, Buselik, Buselikaşiran, Büzürg, Hisar, Hisarbuselik, Gerdaniyebuselik, Arak, Sultaniarak, Muhalifarak, Dilkeşhâveran, Dilkeş, Rahatülervah, Bestenigâr, Eviç, Babatahir, Arazbar, Gerdaniye, Muhayyer, Muhayyerbuselik, Sümbüle, Vechi (?), Zirefkend.

Sadece tarifi yazılı olanlar: Bahrinazik, Rûy-i Arak, Gülfirar (?), Besteısfahan, Bestehisar, Huzîbuselik, Hisarek, Nevruz-ı Ruyî (rumî?), Dilkeşhindî, Müstear, Recebuzzal (?), Sefar (?).

Risalenin 85.b-86.a numaralı sayfalarında, usullerle ilgili bir girişten sonra, Türk müziğinin o döneminde kullanılan 22 adet usul, vuruluşlarıyla birlikte verilmektedir. Bu usuller, şunlardır:

(İlk usul okunamadı), Düyek, Devrirevan, Fahte, Nim Devir, Çember, Berefşan, Nim Sakîl, Remel, Devrikebir, Sakîl, Hafif, Muhammes, Evfer, Evsat, Türkizarb, Hezec, Zarbeyn, Frenkçin, Zagir (Sagir?, Zakir?), Çifte Düyek, Darbıfetih.

Türk Müziği Nazariyatı, Rumca'da

Türk müziği sistemiyle makamlarının Bizans notası kullanılarak anlatıldığı bildiğimiz ilk -ve sanırız tek- basılı kitap, Bursa'lı Kiltzanidis'in Istanbul'da 1881'de yayınladığı Rumca eseridir [17].

Kitapta Bizans musikisinin geçmişini konu alan önsözden sonra Türk makamlarıyla Bizans ihosları karşılaştırılmakta, ses sistemi verilirken perdeler arasında *12 ana makam* ve *13 ana şube* ayırımı yapılmakta, ana perdeler *makam*, tali perdeler *şube* şeklinde gösterilmektedir. Perdelerin iki sekizlideki sırası, pesten tize doğru şöyledir:

Yegâh, Aşiran, Acemaşiran, Arak, Rehavi, Rast, Zirgüle, Dügâh, Nihavend, Segâh, Buselik, Çargâh, Uzzal, Saba, Neva, Bayati, Hisar, Hüseyni, Acem, Eviç, Mahur, Gerdaniye, Şehnaz, Muhayyer, Sümbüle, Tiz Segâh, Tiz Çargâh, Tiz Neva [18].

Daha sonra makamların durak ve güçlülerine göre tasnif edildiği cedveller yer almakta, martiriyelerin makamlara uygulanmasının açıklanmasından sonra ritm bahsi gelmekte, bu fasılda 12 adet usulün, Düyek, Sofyan, Semai, Çember, Devrikebir, Berefşan, Muhammes, Remel, Hafif, Sakil, Nim Sakil ve Nim Devir'in vuruluşları verilmektedir.

Notasyonda kullanılan sistemle notanın tatbikini anlatan bir bölümden sonra makamlar bahsi başlamakta ve 113 adet makam, ıskalaları ve melodik örnekleri verilerek açıklanmaktadır. Örneklerde güfte olarak *tereleli, terelela* gibi terennüm heceleri kullanılmıştır.

Kiltzanidis'in örnekleriyle anlattığı makamlar, şunlardır:

Dügâh, Zirgüle, Uzzal, Saba, Zemzeme, Uşşak, Huzi, Nevruz, Muhayyer, Sümbüle, Arazbar, Kûçek, Kürdi, Muhayyerkürdi, Sabazemzeme, Sababuselik, Hüseyni, Muhayyerbuselik, Arazbarbuselik, Segâh, Hüzzam, Maye, Segâhmaye, Vechiarazbar, Müstear, Çargâh, Nevruz, Acem, Nevruz, Acemkürdi, Zavilkürdi, Acemaşiran, Muhalifhisar, Sırfbuselik, Acembuselik, Buselik, Neva, Nişabur, Nişabu-

---

[17] Kunyesi için, bibliyografyaya bakınız. Kitabın tıpkıbasımı Selanik'te, 1978'de yayınlanmıştır. H.S. Arel'in *"Türk Musikisi Kimindir"*de (Istanbul 1969, sah: 175) adını verip elde edemediğinden bahsettiği kitap, budur.

[18] Sekizlinin 15. perdede tamamlandığı bu ses sistemi, Kantemiroğlu'nun (1673-1723) kendi notasyonunda kullandığı sistemin aynıdır, sadece Uzzal ve Saba perdelerinin yerleri değişiktir (Sistemleri karşılaştırmak için, Dimitrius Cantemir'in Istanbul'da, Turkiyat Enstitusu'nde, H.S.Arel kitapları arasında saklanan *"Kitab-ı Ilmu'l-Musiki ala' Vechi'l-Hurufat"*ının 1.a numaralı varağına bakınız). Kiltzanidis'in kitabıyla Kantemir'in mecmuası arasında varolan ve merhum Arel'in de "duyduğunu yazdığı" (*"Türk Musikisi Kimindir"*, sah. 175) bazı benzerlikleri, Marmarinu hakkında yayınlayacağımız kitabımızda ele alacağız.

rek, Isfahan, Bayati, Bayatiaraban, Karcığar, Tahir, Babatahir, Zirefkend, Yegâh, Gümüş Gerdan, Ferahfeza, Araban, Şedaraban, Bayatibuselik, Tahirbuselik, Sırf Araban, Hüseyni, Hisar, Necd, Gülizar, Horasan, Horasankürdi, Hisarbuselik, Nühüft, Sırf Aşiran, Şevkutarab, Suzidil, Hüseyniaşiran, Buselikaşiran, Nevaaşiran, Mahuraşiran, Hicaz, Humayun, Sırf Hicaz, Şuri, Şehnaz, Şehnazbuselik, Arak, Eviç, Evcara, Muhalifarak, Ruyiarak, Sultaniarak, Dilkeş, Dilkeşhaveran, Bestenigâr, Besteısfahan, Rahatülervah, Rahatfeza, Ferahnak, Şevkefza, Eviç Muhalif, Eviçbuselik, Rast, Rehavi, Sagîr Rehavi, Nihavend, Sagir Nihavend, Mahur, Gerdaniye, Nikriz, Pencügâh, Zavil, Selmek, Geveşt, Büzürg, Pesendide, Suzidilara, Hicazkâr, Sazkâr, Suzinak [19].

Makamlar bahsinin ardından, Yunanca'ya *Strofi* diye çevrilen peşrevin yapısının anlatıldığı bir fasıldan sonra *"Makamlar Kârı"* başlığı altında, Rast'tan başlayıp Suzidil'de biten, 65 makamın kullanıldığı, Rumca güfteli bir *kâr-ı natık*'ın notası verilmektedir. Kiltzanidis'in kitabının en önemli tarafı, herhalde bu notadır.

Takdimde, eserin *arabopersia*[20] makamlarıyla bestelendiği, güftenin Beyzade Yangu Karaca'ya, bestenin Çelebi Yangu Teologo'ya ait olduğu, notaya Patrikhane başmugannisi Konstantinos'un aldığı ve Kiltzanidis tarafından analiz edildiği söylenmektedir. Ayni takdimde, *"eserin sol taraf hanendesi Stefanos'la Foçalı Theodor tarafından yayınlandığı"* şeklinde çevrilebilen kapalı bir cümle de vardır, ancak bu yayınla ilgili ne başka bir kayda rastladık, ne de yayının kendisini görebildik.

Makamlar Kârı'nda kullanılan makamlar, sırasıyla şöyledir:

Rast, Humayun, Sırf Hicaz, Nikriz, Müstear, Sazkâr, Nişabur, Isfahan, Segâh, Eviç, Evcara (*Eviç Arak* diye geçiyor), Ruyiırak, Muhalifırak, Irak, Neva, Nühüft, Segâh, Uşşak, Kürdi, Hisar, Hüseyni, Şehnaz, Muhalif Hisar, Hisarbuselik, Buselik, Zirgüle, Nişaburek,

---

[19] 77., 84. ve 157. sayfalarda anlatılan ve Segâh, Dugâh ve Rast perdelerinde karar verdikleri anlaşılan üç makamın ismini okuyamadık. 113 adedine, bu üç makam da dahildir.

[20] Sadece Marmarinu ve Kiltzanidis'in eserlerinde değil, Bizans sistemiyle yazılıp Türk müziğinin sözkonusu edildiği hiçbir kitapta, "Türk müziği" ibaresi geçmez. Bu musikiden ya *Arabopersia*, ya da *exoteric* yani "kilise dışı" diye bahsedilir, hatta bazan *"Bizans müziği"* dendiği de olur. "Türk müziği" kavramının ilk kez 20. yüzyılın başlarında kullanılmış olması ve Ortodoks kilisesinin din dışı bütün musikileri *exoteric* sınıfına koyması nazarı dikkate alınınca, sözkonusu kitaplardaki isimlendirmelerin normal karşılanması gerekir. Tartışılması gereken konu sadece, Türk müziğinin *Hellen* veya *Bizans musikisi* diye adlandırılmasıdır.

Bayati, Dügâh, Saba, Zemzeme, Kûçek, Arazbar, Gerdaniyebuselik, Hicazkâr, Hüzzam, Suzinak, Şûrî, Sırf Araban, Sümbüle, Muhayyer, Şedaraban, Şevkutarab, Buselikaşiran, Tahir, Bayatiaraban, Pencügâh, Rahatülervah, Gülizar, Huzi, Çargâh, Acemaşiran, Acemkürdi, Isfahanbuselik, Sababuselik, Bayatibuselik, Acembuselik, Arazbarbuselik, Gümüşgerdan, Tahirbuselik, Şehnazbuselik, Ferahnak, Şevkefza, Hüseyniaşiran, Suzidil (21).

Makamlar Kârı'ndan sonra, *"Makamlar Semaisi"* başlığı altında, bugün İsmail Dede'ye atfedilen 24 makamlı kâr-ı natık'ın notası gelmekte, bestecisi söylenmemekte ve sadece ilk sayfanın altındaki dipnotta *"Mevlevî dedelerinden birine aittir"* denmektedir (22).

Notaların ardından, İson, Oligon, Petasti, Kentimata, İpsili, Apostrofos, İporroi, Elafron ve Hamili işaretlerinin anlatıldığı fasıllar ve bunlardan sonra da *Asmata Othomanika* (Osmanlı şarkıları) başlığıyla, bestekârları yazılmadan, 5 adet eserin notası verilmektedir. Sadece ikisinin bestecisini bulabildiğimiz bu eserler, şunlardır:

Suzidil / Sofyan / Şarkı (Markar'ın) / Küçüksu'da senin ey yâr, sarılmış boynuna ağyâr /; Sabazemzeme / Aksak / Şarkı / (Nikoğos) / Ey sabâ esme nigârım uykuda /; Acemkürdi / Aksak / Şarkı / Düşdü gönül rahmi yok bir dildâre /; Hicazkâr / Aksak / Şarkı / Görünce oldum üftâde, var mı mislin şu cihande /; Ferahfeza / Teksofyan / Şarkı / Aşkınla oldum perverde /.

*

Bizde "ilk"ler

Ortodoks kilisesi makamlarıyla Türk musikisi arasındaki ilişkileri konu alan ve bir Türk tarafından yazılmış görebildiğimiz ilk yazı, merhum Rauf Yekta Bey'e ait. *"Rum Kiliselerinde Musiki"* başlıklı bu makale, İkdam gazetesinin 17 Kânunsani 1899 tarihli nüshasında yayınlanmış (23).

Makalenin konusu, Fener Patrikhanesi'nde okunan dinî parça-

---

(21) Guftenin yazılı olduğu bolumde, makam sırası Bayati'den sonra "...Dugâh, Saba, Zemzeme, Arazbar, Gerdaniyebuselik...", Çargâh'dan sonra da "Acemaşiran, Acemkurdi, Kûçek, Isfahanbuselik...." diye geçiyor. Yukarıdaki metinde, notadaki sıralamayı verdik. Makamlar Kârı'nın ilk bahri olan Rast'ın orijinal notası ve çevirisi bu risalenin sonunda, Ekler bolumundedir.

(22) Notada, eserin son bahri olan Eviç'ten sonra bugun okunan ve Rast'ta karar veren terennum kısmı yoktur. Bunun yerine "Anda durub eyledi Mahûr'u temâşâ" gufteli Mahur bahri tekrar edilmekte ve eser yine Rast'ta kalmaktadır.

(23) Bizi bu yazıdan haberdar eden dostumuz Ismail Açay'a teşekkür ederiz. Sozkonusu makalenin tamamı, bu kitabın sonunda, "Ek-1" bolumunde yer almaktadır.

larda "alafrangalaşma" temayülleri görülmesi üzerine, Patrik Kostantinos'un aldığı tedbirlerdir. Patrik, icrada batı tavrını yasaklamış ama eski sistemlerin ıslah edilip nazariyenin çağdaşlaşması için, bir komisyon kurmuştur.

Çok yıllar sonra, aynı konuda ilginç, hatta okunduğunda tebessümler uyandıran bir yazıya daha rastlıyoruz: Mahmut Ragıp'ın Ahmet Muhtar tarafından yayınlanan "Musiki" adlı mecmuada (no: 7, 15 Teşrinsani 1931) çıkmış, *"Ortodoks Kilise Musikisi ve Polifoni"* başlıklı makalesine...

Mahmut Ragıp, o dönem Türkiyesi'nde moda olan ve kendisinin de aktif rol aldığı Türk müziğini çokseslendirme faaliyetlerinden hızını alamamış olacak ki, Eugene Borrel'in "La Tribune de Saint-Gervais" dergisinin Şubat 1921 tarihli nüshasında çıkan "La Question de Poliphonie en Orient" başlıklı makalesinin bir tür iktibası olan yazısında "Rum kilise musikisinin de çokseslendirilmesi gerektiğini" savunuyor.

Sözkonusu yazıdan, ilginç bazı cümleleri aktarmakla yetiniyoruz:

"...bu teksesli ortodoks musikileri, kulakları Avrupa polifonisini anlayıp sevmeğe alışan salikleri yavaş yavaş tatmin etmemeğe başlamıştır...".

"...İşi geciktiren en büyük sebep, Fener rahiplerinin el'an muhalif vaziyette bulunmalarıdır...".

"...İşte, ciddi bir muvaffakiyet elde edilebilmesi için, en evvel bu baş muhalefetin kalkması, Patrikhanece garp musikisi fennine lâyıkıyle vakıf mütehassıslara müracaat olunarak bir de mektep açılması lâzımdır...".

*

Bu makalelerden sonra, Bizans müziğinden bahseden tek Türkçe çalışma, merhum Hüseyin Sadettin Arel'e ait: Arel'in ilk kez kendisi tarafından çıkartılan "Türklük" mecmuasında 1939-1940 yıllarında yayınladığı ve 1969'da kitap haline getirilen *"Türk Musikisi Kimindir"* adlı eserinin son bölümünü oluşturan "Bizans Musikisi" bahsi.

2. BÖLÜM:

BİZANS NOTASIYLA TÜRK ŞARKILARI

Bu bölümde, içlerinde Hrisantos sistemiyle notaya alınmış Türk müziği parçalarının bulunduğu yedi ayrı kitap sözkonusu edilmekte ve bu kitaplardaki eserlerin listeleri yeralmaktadır.

Değişik ulusların, imparatorluk dönemi Türkiyesi'ndeki birlikte yaşamalarını güzel bir şekilde aksettiren bu yedi adet kitap, yayım tarihlerine göre şunlardır:

Efterpi (Istanbul, 1830); *Pandora* (1.cilt: Istanbul 1843; 2.cilt: Istanbul, 1846); *Armonia* (Istanbul, 1848); *Kallifonos Seirin* (Istanbul, 1859); *Lesbia Sapho* (Atina, 1870); *Apanthisma (Mecmuay-ı Makamat)* (Istanbul, 1872); *Asias Lyra* (Atina, 1908) (1).

Eser listelerini vermeden önce, kitaplarda göze çarpan bazı noktalardan ve ortak özelliklerden bahsetmemiz gerekmektedir:

- Notaları yayınlanmış olan eserler, o dönemde moda olan, rağbet edilen parçalardır. Eserlerin yeraldığı kitapların, birer klasik repertuvar kaynağı olmaları düşüncesiyle hazırlandığını sanmıyoruz. Zaten, yayınlandıkları yıllarda hayatta olan veya henüz ölmüş bestekârların eserlerine de yer vermeleri, revaçta olan parçalar arasında bir seçme yapıldığını göstermektedir.

- Ana kaynak olmalarına rağmen, çok sayıda mükerrer eser içermektedirler. Konusundaki ilk yayın olan *Efterpi*'deki parçaların bazıları daha sonra çıkan *Pandora*'ya alınmış, bunları izleyen kitaplar, bu ikisinden aldıkları eserleri, ilk kez yayınlanan diğer parçaların arasına yerleştirmişlerdir.

- Kitapların muhteviyatı toplumun rağbet ettiği parçaları, dolayısıyla musiki zevkinin düzeyini yansıtmaktadır. O dönemdeki zevk düzeyinin günümüzden oldukça yüksek olduğu, hiç çekinmeden söylenebilir.

- Aynı şekilde, o dönemde revaçta bulunan bestecilerin kimler olduğu hususunda fikir edinilmesi de mümkün olabilmektedir.

- Bazı bestecilerin, bugün bir unvanla veya lâkapla birlikte söyle-

---

(1) Her kitabın tam künyesi, eser listeleriyle birlikte verilmiştir.

nen adları, nota kitaplarında, başka unvanlarla birlikte kullanılmaktadır. Meselâ "Abdülhalim Ağa" "Halim Bey"; "Şakir Ağa" "Şakir Efendi" şeklindedir. Bu, sözkonusu iki bestecinin eserlerinin, sarayda sivil bir rütbe olan *ağa* unvanı verilmeden önce notaya alındığını belli etmektedir sanıyoruz. Hacı Arif Bey'in sadece "Arif Bey" diye geçmesi de, yayınlanan eserlerinin, onun hacca gitmeden önce iştihar eden parçaları olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu yolla, notaları yayınlanmış parçalardan bazılarının, hangi dönemde bestelendiklerinin ortaya çıkması imkânı da hasıl olmaktadır.

- Eserler arasında, bugün güfte kitaplarında isimleri geçen ama notaları kolleksiyonlarda bulunmayan bazı parçalar yeralmakta ve bunlar murabba bestelerden Mustafa Çavuş'un veya İkinci Mahmud'un unutulmuş şarkılarına kadar bir çeşitlilik arzetmektedir. Transkripsiyon yapılması halinde, bu eserler repertuvara yeniden kazandırılabilecektir.

- Notaların altında, güftenin diğer kupleleri de yazılıdır. Böylece, hem bazı şiirlerin güfte mecmualarında yeralmayan kupleleri de görülerek güftenin tamamı elde edilmekte, hem de mahlâs beytinin geçmesi halinde, güftekârın kim olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bizans notasıyla yayınlanmış Türk müziği eserlerinin listelerini verirken, şu hususlara dikkat ettik:

- Eserlerin makam, usul, form, besteci ve güftelerinin şekil ve isimleriyle, bugün bilinenler veya kullanılanlar arasında bazı farklar bulunuyordu. Bu farkları belirlemek için, her eseri güfte mecmualarıyla ve kolleksiyonumuzda bulabildiğimiz nüshalarıyla karşılaştırdık. Güfte mecmualarında önceliği Ahmed Avni Bey'in "Hanende"sine ve Muallim İsmail Hakkı Bey'in "Camiu'l-Elhân"ına verdik. Bunları, eski harfli diğer mecmualar izledi.

- Güftelerin çoğunda imlâ hatası vardı. Hataları düzelttik ama bugün kullanılan sözlerden değişik şekilde yazılmış kelimelere dokunmadık.

- Kitaplarda yeralan bazı eserlerin makamları, bugün kabul edilenlerden değişik yazılmıştı. Bu farklılık, genellikle Hüseynî-Gerdaniye, Rast-Rehavi, Hüseynî-Gülizar, Uşşak-Bayati gibi birbirine yakın diziler arasındaydı. Aynı ıskalayı kullanan makamların sözkonusu olduğu durumlarda, notanın üzerinde yazılı olan makamı aynen bıraktık ama önemli bir farklılığın olması halinde, eser bugün hangi makamdan kabul ediliyorsa, o makamı parantez içerisinde gösterdik.

- Aynı farklılık, usuller için de sözkonusuydu. Sofyan veya çifte sofyan yazılıp da bugün düyek yahut aksak kabul edilenler gibi benzer ve yakın usulleri değiştirmedik. Önemli boyuttaki bir farklılığın

sözkonusu olması durumunda, günümüzde kabul edilen usulün adını yine parantez içerisinde gösterdik (2).

- Bazı eserlerin üzerinde, formlarını anlatmak için sadece "Nakış", "Semai" gibi sözler yazılıydı. Bunları, daha rahat anlaşılabilmeleri için "NYS" veya "Nakış Beste" şekline getirdik.

- Birçok eserin bestecisi gösterilmemişti. Tesbit edebildiğimiz besteci isimlerini güfteden hemen önce, parantez içerisinde verdik. Bazı eserler de, bugün başka bir besteciye ait kabul ediliyordu. Bu gibi durumlarda, diğer bestecinin adını da yine parantez içerisinde gösterdik. Kime ait olduğunu bulamadığımız eserlerde, besteci bölümünü boş bıraktık.

*

İşte yüzyıllar önce yaşamış Fener Beyleri'nin, Karamanlılar'ın ve imparatorluğun dört bir yanındaki Greklerin okuduğu, çaldığı, zevk aldığı hatta bazan hüzünlendiği Türkçe eserler...

---

(2) Bazı usullerin günümüzdeki isimleri 19. yüzyılda başka bir anlam ifade eder, başka bir usulun karşılığı olurdu. Meselâ *sofyan*, o yıllarda "*düüm* (4 vuruş) *te* (2 vuruş) *kââ* (3 vuruş)" olarak 9 zamanlı kullanılırdı (Şeyh Edhem Efendi'nin *"Bergüzâr-ı Edhem"* ine bakınız -Istanbul 1307, "ye-dal" numaralı sahife-). *Sofyan*, Kiltzanidis'te de "*düüüm* (4 vuruş) *teke* (5 vuruş)" olarak, 9 zamanlı yazılıdır (sah:27).

Usullerin adlandırılması konusunda, o dönemden kalma musiki risaleleriyle matbu güfte mecmualarının nazariyat bahislerinde gerekli bilgiler bulunmaktadır. Bu isim farklılıkları, dokümunu verdiğimiz eserlerde de açıkça görülmektedir. Kitapların bazılarında, eserin usulünün adıyla vuruluşu da verilmekte ama vuruşlar bugünün kavramlarıyla değerlendirildiğinde söylenen usulun şimdi bilinen şekline uymadığı görülmektedir (*Mecmua-i Makamat*'ın 111. sahifesinde *Semai*'nin 9 zamanlı geçmesine bakınız). Değişik yazılan bir usulün o dönemdeki kullanımı, notanın çevrilmesiyle zaten kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

1.

EFTERPİ [1]

1. Rast-ı cedid / Çember / Beste / (Dede Efendi) / Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür-hûn eder

5. Rehavi / Düyek / Ş / - / Âlem-i şevketle zâtın tâ ezelden pürziyâ

8. Rast / Düyek / Ş / (Dede Efendi) / Üftâdenim ey bî-vefa, lâyık mıdır bunca cefa

9. Rast (Rast-ı cedid) / Yürük Semai / Nakış (YS) / (Dede Efendi) / Oynar yürek terennümü çeng-ü çeganeden

14. Sazkâr / Ağır semai / Ş / (Yorgaki Hanende) / Gitti reng-i ruyimin soldu gül-gonçe femin

16. Nihavend / Sofyan / Ş / (Osep) / Yitirdim gül-i ra'namı elaman

19. Pesendide / Sofyan (Ağır düyek) / Ş / (Şeyda Hafız) / Etti eser aşk cânıma, var bir sözüm sultanıma

20. Suzidilara / (Yürük Semai) / YS / (Üçüncü Selim) / Âb-u tâb ile bu şeb haneme cânân geliyor

24. Mahur / Sofyan (Aksak) / Ş / (Usta Yani) / Müptelâyım hayli demdir bî-vefâye

26. Suzinak / Muhammes / B / (Küçük Mehmed Ağa) / Rûz-ı şeb âh eylemekten çâk-çâk oldum yeter

31. Suzinak / Sofyan (Aksak) / Ş / (Kemani Rıza Efendi) / Demâdem eylerim feryâd elinden

33. Suzinak / Sofyan / Ş / ? / Bî mürüvvet pür-cefâsın

35. Suzinak / Yürük Semai / YS / (Küçük Mehmed Ağa) / Ey dil heves-i vuslat-ı canan sana düşmez

39. Hicazkâr / Sofyan (Ağır düyek) / Ş / (Şakir Ağa) / Can ilen ben ey dil-ruba sevdim seni

41. Hicazkâr (Şehnaz) / Sofyan (Evfer) / Ş / (Kemanî Rıza Efendi)

---

(1) *"Βιβλος Καλουμενη Ευτερπη"*. Hazırlayanlar: *Θεοδορου Φθκεθσ Θε Σταυρακη Βυζαντιου*. Düzeltmeleri yapan: *Χουρμουζιου χαρτοφυλακου* Galata, 1830.

Eserlerin başındaki sayılar sıra değil, eserin kitaptaki sayfa numarasıdır. Parantez içerisinde yazılan herşey, tarafımızdan ilave edilmiştir.

/ Merâm-ı andelîbin vasl-ı güldür

44. Saba / Hafif / B / (Corci) / Meclisde âf-tâb gibi bir nev-civân gerek

48. Saba / Düyek / Ş / (Dede Efendi) / Gûş eyle gel bülbülleri, nûş eyle câm-ı mülleri

50. Saba / Yürük Semai / Nakış (YS) / (Ebubekir Ağa) / Dilem rubûde-i ân çeşm-i şûh-i fettânest

53. Bayati / Hafif / B / (Hekimbaşı Abdülaziz Efendi) / Ey gamze söyle zahm-ı dîlimdem zebânım ol

57. Bayati / Sofyan (Ağır evfer) / Ş / (Kemanî Rıza Efendi) / Kesdi târ-i tâkatim tîğ–i edâ

59. Bayati /Sofyan / Ş / - / Beyân olsun sana cânım efendim

61. Bayati / Yürük Semai / Nakış (YS) / (Sinan Mikael) / Cânâ seni ben mihr-i vefâ sahibi sandım

65. Uşşak / Ağırsemai (Ağır aksak semai) / Ş / (Dede Efendi) / Pür âteşim, açtırma sakın ağzımı zinhâr

67. Neva / Sofyan (Aksak) / Ş / (Kemanî Rıza Efendi/ Düşüp ruhsâr-ı âle târ-ı geysû

69. Isfahan / Sofyan (Ağır aksak) / Ş / (Şakir Ağa) / Düşdü gönül yandı nâre

71. Sultanîırak / Devrirevan / Ş / - / Aman hicrin perişan etdi hâlim

74. Nişaburek / Ağırsemai / Ş / - / Kendin sakın ..... şererimdem

75. Hüseyni / Zencir / B / (Ebubekir Ağa) / Seninçün hâb-ı râhat çeşm-i giryânıma düşmandır

79. Hüseyni (Gülizar) / Düyek (Ağır düyek) / Ş / (Dede Efendi) / Rehâ bulmadım zülfün telinden

81. Hüseyni / Yürük Semai / Nakış (YS) / (Şeyhülislam Esad Efendi veya Sadık Efendi) / Ey şeh-i kişver-i nâz-ı nahvet v'ey meh-i envâr-ı evc-i behcet

84. Hicaz / Çember / B / (Zaharya) / Düşmesin miskin gönüller zülf-i anber-bûlere

91. Hicaz / Sofyan (Ağır düyek) / Ş / (Dede Efendi) / Çokdur gönülde dağ-ı melâlim

94. Hicaz / Sofyan (Ağır düyek) / Ş / (Kemani Rıza Efendi) / Hep cevrin oldu bî-hesâb

95. Humayun / Sofyan / Ş / (Osep) / Görüp hâl-i perişanım, mürüvvet eyle sultanım

97. Hicaz / Sofyan (Ağır aksak) / Ş / (Şivelioğlu Yorgaki) / Var mı sen gibi beyaz ten

99. Hicaz / (Yürük Semai) / YS / (Salih Ağa) / Seyreyle o gül ruyini nev âfet-i candır

103. Bay tiaraban / Sofyan (Ağır aksak) / Ş / (Kemanî Rıza Efen-

di) / Ey rûh-i âl-i gül-i zîbende

105. Tahir / Ağır semai (Ağır aksak semai) / Ş / (Şakir Ağa) / Bir şûhun oldum mâili

107. Şehnaz / Sofyan (Aksak) / Ş / (Numan Ağa) / Seninle yalnız birlikte sade buluşalım yarın Hayderpaşâ'de

108. Buselik / Devrirevan (Düyek) / Ş / Mustafa Çavuş / Keremkânı efendim gel gül yüze

111. Buselik / Ağır semai (Ağır aksak semai) / Ş / (Dede Efendi) / Zülfündedir benim baht-ı siyâhım

114. Hisarbuselik / Sofyan (Aksak) / Ş / (Numan Ağa) / Eyle kerem uşşâkına ağlatma aman

116. Sababuselik / Sofyan (Aksak) / Ş / - / Sevdiğim nevres fidandır mâh-ı burc-ı hüsn-ü andır

117. Isfahanbuselik / Sofyan / Ş / - / Şimdi bildim ben seni ey bî-vefâ

119. Acembuselik / Ağır semai (Düyek) / Ş / (Sadullah Ağa) / Çün erdi hengâm-ı bahar

121. Arazbarbuselik / Sofyan / Ş / - / Bir nevres-i şîrin mehal (?)

123. Tahirbuselik (Tahir) / Düyek (Ağır düyek) / Ş / (Şakır Ağa) / N'olsun eyâ gülbîn-i nâz

125. Şehnazbuselik / Sofyan / Ş / (Dede Efendi) / Ben mübtelâ oldum sana rahmetmedin cânım bana

126. Muhayyerkürdî / Sofyan (Ağır düyek) / Ş / (Numan Ağa) / Ağyâr içün ey bî-vefâ

128. Segâh / Sofyan / Ş / - / Söyle cânım söyle ey şîrin-edâ

129. Hüzzam / Çember / Beste / (Aziz Efendi) / Âşıka tâ'n etmek olmaz mübtelâdır n'eylesin

134. Hüzzam / Düyek (Ağır düyek) / Ş / (Numan Ağa) / Gel benim ey şûh-i verdim

136. Hüzzam / Sofyan / Ş / - / Bir gececik bu bendeye vehmeylemesen

138. Hüzzam / Sofyan / Ş / - / Bu şeb ruyâda bir buseni aldım

140. Hüzzam / Yürük semai / Nakış (YS) / (Hafız Şeyda) / Dile revnak getirir şimdi beyim seyr-i çemen

145. Müstear / Sofyan (Aksak) / Ş / (Şakir Ağa) / Ey sâkî-i Cem, neş'e-i mül tâze yetişdi

147. Müstear / Sofyan (aksak) / Ş / (İkinci Mahmud) / Sevmez miyim ey şûh seni?

149. Müstear / Yürük semai/ Nakış (YS) / İsmail Ağa (Dellâlzade) / Sana dîl mâh-ı tâbânım yakıştı

153. Bestenigâr / Sofyan (Çifte düyek) / Semai nakış (Nakış beste) / (Hindliler) / Ey taht-ı hezârîrâ âh el-aman yâsâhib

157. Bestenigâr / Sofyan (Aksak) / Ş / (Çeşm-i bîmar Şakir Bey) /

Bî-mürüvvet böyle bilmezdim seni

159. Bestenigâr / Sofyan / Ş / - / Gel seninle bu yıl ülfet edelim

161. Bestenigâr / Sofyan / Ş / - / Hûban içinde mehveşim

163. Bestenigâr / (Yürük semai) / YS / (Abdülkadir) / Derviş recâyi pâdşâhî nekuned

166. Eviç / Muhammes / B / (Ebubekir Ağa) / Şeydâ-ter eyledi beni hûy-gerde gerdenin

171. Eviç / Sofyan (Ağır aksak) / Ş / (Mustafa İzzet Efendi) / Bir sebeble sen gücenmişsin bana

173. Evcara / Aksak semai / Ş / (Dede Efendi) / Hüsnüne mâil gönlüm ezelden

175. Evcara / Düyek (Ağır düyek) / Ş / (Kemani Ali Ağa) / Sen döküp ruhsâre kâkül

177. Eviç / Yürük semai / Nakış (YS) / Şeştârî Murad Ağa / Kuncî vu kitâbî vu harîfî du se yek-reng

181. Ferahnak / Düyek / Ş / - / Gönlüm alınca durmadın hâlî

183. Ferahnak / Düyek / Ş / - / Dil sevmiş seni ezelden, kurtuluş yok zâlim senden

185. Ferahnak / Sofyan / Ş / - / Gel bezme ey şûh-i cihân meftûnun eyle şâdumân

188. Rahatülervah / Çember / Beste / (Tab'î) / Aldırıp kendini hüsnün seyreden seyyâh olur

192. Rahatülervah / (Yürük semai) / YS / (Tab'î) / Hat geldi ruh-ı dilbere nevbet bize düştü

195. Acemaşiran / Semai (Aksak) / Ş / (Numan Ağa) / Olursa ruhsatın gayetle esrâr

198. Acemaşiran / Sofyan / Ş / - / Hilâfım yokdur ey dilber bulunmaz hiç sana benzer

200. Şevkefza / Düyek / Ş / - / Ol şûha söyledim derdi a cânım

201. Şevkefza / Düyek / Ş / - / Görüb hâlim pür melâlim insâfın yok behey zâlim

203. Hüseyniaşiran / Sofyan / Ş / - / Ben ol şûha demin vardım, yanar âteş gibi sardım

205. Hüseyniaşiran / Sofyan / Ş / - / Bezm-i mey teşrîfine amâdedir

207. Buselikaşiran / Devrirevan / Ş / - / Saltanatla dehre verdikçe sürûr

210. Şevkutarab / Düyek (Ağır düyek) / Ş / - / Gönlüm aldın âl ile ey bî-vefâ

212. Şevkutarab / Sofyan (Türk aksağı) / Ş / (İkinci Mahmud) / Ey gülnihâl-i işve-sâz

214. Suzidil / Sofyan / Ş / - / Sînemi yakdı şerâr-ı iştiyâk

216. Suzidil (Şedaraban) / Sofyan / Ş / (Dede Efendi) / Gözümden

gönlümden hayâli gitmez

218. Nühüft / Sofyan (Aksak) / Ş / (Markar) / Ey şeh-i nâzım sana dil bendedir

220. Nühüft / Ağır semai (Aksak semai) / Ş / (Dede Efendi) / Bend oldu dîl bir şûh-i cihâne

222. Şedaraban / Sofyan (Aksak) / Ş / (İkinci Mahmud) / Mânend-i meh etdi zuhûr

224. Yegâh / Sofyan (Aksak) / Ş / (Numan Ağa) / Bugünlerde sana gayet özendim

(Kitapta, buradan sonra Türk makam ve usulleriyle yazılmış Rumca güfteli 12 adet şarkı gelmekte, bunu kitabın fihristi, abone listesi ve yanlış-doğru cedveli takip etmektedir).

2.
PANDORA (1)

1. Rast-ı cedîd / Çember / B. / (İsmail Dede) / Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür-hûn eder
2. Rast / Semai (Sofyan) / Ş / (İsmet Ağa) / Nâr-ı aşkın yakdı beni
6. Rast / Sofyan / Ş / (Papaoğlu) / Lâ-nazirsin yok bahane
8. Rast / Sofyan / Ş / - / Bir misli yok şûh-i cihan
9. Rehavi / Düyek / Ş / - / Âlem-i şevketle zâtın tâ ezelden pür-ziyâ
11. Rehavi / Sofyan / Ş / (Stavraki) / Sarardı gül yüzün soldu, gönül bilmem sana n'oldu
12. Rast (Rast-ı cedîd) / (Yürük Semai) / YS / (İsmail Dede) / Oynar yürek terennümü çeng-ü çegâneden
15. Sazkâr / Ağır Semai / Ş / (Hanende Yorgaki) / Gitti rengi rûyimin soldu gül gonçe femi
17. Nihavend / Sofyan (Sengin Semai) / Ş / (Kemani Rıza Efendi) / Ey şeh-i mülk-i hüsn, v'ey meh-i evc-i ân

---

(1) "*Η Πανδορα. Ητοι Συλλογη Εκ των Νεωτερων Και Ηδυτερον Μελον Εις Τομους Δυο Περιεχουσα*". Yayınlayan: Θεοδωρου Παπα Παπαζχου Φωκαεως. 1. Cilt: Istanbul, 1843, 2. Cilt: Istanbul, 1846 (Kitap hakkında etraflı malûmat almak isteyenler, 1. cild için Karamanlidika'nın 1. cildinin 275., 2.cild için de yine aynı kitabın 4. cildinin 33. sahifesine bakabilirler). Buradaki liste, Pandora'nın 1846'da yayınlanan ikinci cildinin dokumudur. Notalardan sonra fihrist ve abone listesi gelmektedir. Kitabın 1843'te çıkan ilk cildindeki butun eserler Turk makamı ve usulleriyle yazılmış, Yunanca gufteli parçalardır. Eserler Nişaburek, Nikriz, Rast, Sazkâr, Rehavi, Hicazkâr, Saba, Bayatiaraban, Isfahan, Arazbar, Kurdi, Buselik, Hisarbuselik, Sırf buselik, Gumuşgerdan, Dugâh, Huseyni, Hicaz, Humayun, Zirgule, Segâh, Mustear, Huzzam, Çargâh, Eviç, Evcara, Bestenigâr, Nişabur, Neva, Yegâh, Muhalif, Nişaburek, Bayati, Zemzeme, Kûçek, Arazbar, Şuri, Sumbule, Tahir, Çargâh, Tahirbuselik, Segâhbuselik, Ferahnak, Şevkefza, Suzidil, Rahatulervah, Acemkurdi, Mahur ve Arak makamlarındadır. Baştan 80. sayfanın sonuna kadar kadar 56 eserin notası verilmekte, 81 ile 102. sahifeler arasında Bizans makamlarında 21 eser yeralmakta, daha sonra çoğu murekkep Turk makamlarından yine Rumca 44 eser gelmektedir. Abone listesi ve fihristin ardında, yine ikisi Turk ve biri Bizans makamıyla gosterilmiş uç eser daha bulunmaktadır.

Pandora'nın ilk cildindeki beste, yuruk semai, şarkı gibi çeşitli formlarda bestelenmiş eserler arasında ozellikle 61. sahifede, Bestenigâr makamındaki bir kâr dikkat çekmektedir. Ilk cilttеki bu eserlerin Turk makamlarıyla bestelenmiş Rumca parçalar mı, yoksa Rumca'ya çevrilmiş Turk eserleri mi olduklarının belirlenmesi, ancak ileride yapılacak transkripsiyonlarla mumkundur.

18. Nihavend / Sofyan (Düyek) / Ş / (Kemani Rıza Efendi) / Süzdükçe çeşm-i nergisin aklın alır herkesin

19. Nihavend / Sofyan / Ş / (Osep) / Yitirdim gül-i ra'namı el-aman

21. Suzidilâra / Semai (Aksak) / Ş / (Üçüncü Selim) / Nihâl-i kametin bir gül-fidandır

23. Suzidilâra / Yürük Semai / YS / (Üçüncü Selim) / Âb-u tâb ile bu şeb hâneme cânân geliyor

26. Mahur / Düyek / Ş / (Numan Ağa) / Dinle sözüm ey bî-bedel

27. Mahur / Sofyan / Ş / (Usta Yani) / Müptelâyım hayli demdir bîvefaya

29. Hicazkâr / Sofyan / Ş / (Tanburi Mustafa Çavuş) / Geleydin nûr-ı aynım şimdi

31. Hicazkâr (Şehnaz) / Çifte Sofyan / Ş / (Tanburi Mustafa Çavuş) / Fırsat bulsam yâre varsam

32. Hicazkâr / Sofyan (Düyek) / Ş / (Şakir Ağa) / Cân ile ben ey dilrubâ

33. Hicazkâr (Şehnaz) / Sofyan (Evfer) / Ş / (Kemani Rıza Efendi) / Merâm-ı andelîbin vasl-ı güldür

35. Suzinak / Muhammes / B / (Küçük Mehmed Ağa) / Rûz-ı şeb âh eylemekten çâk-çâk oldum yeter

39. Suzinak / Sofyan / Ş / (Said Efendi) / Âsumane çıkdı âhım, gel benim ey yüzü mâhım

40. Suzinak / Sofyan / Ş / (Nikoğos Ağa veya Kemani Rıza Efendi) / Demâdem eylerim feryâd elinden

42. Suzinak / Sofyan / Ş / - / Hoş edâlı bir civan, râzına oldum hemân

43. Suzinak / Yürük Semai / YS / (Küçük Mehmed Ağa) / Ey dil heves-i vuslat-ı cânan sana düşmez

46. Saba / Hafîf / B / (Corci) / Meclisde âftâb gibi bir nev-civan gerek

47. Saba / Sofyan / Ş / (Şivelioğlu Yorgaki) / Vasl-ı güldür, nevbahar eyyâmıdır

50. Saba / Sofyan / Ş / - / Geçen gün eyledin karar

51. Saba / Sofyan (Aksak) / Ş / (Tanburi Mustafa Çavuş) / Bir esmere gönül verdim

53. Saba / (Yürük Semai) / YS / (Ebubekir Ağa) / Dilem rubûde-i an çeşm-i şûh-i fettânest

55. Bayati / Hafif / B / (Hekimbaşı Abdülaziz Efendi) / Ey gamze söyle zahm-ı dîlden zebânım ol

58. Bayati / Semai (Aksak) / Ş / (Rıza Efendi) / Ne semtten cânım bu geliş

59. Bayati / Semai (Ağır aksak) Ş / (Numan Ağa) / Hased eyler bu

bezme el

60. Bayati / Sofyan (Ağır evfer) / Ş / (Kemanî Rıza Efendi) / Kesti târ-i tâkatim tiğ-i edâ

62. Bayati / (Yürük Semai) / Nakış (YS) / (Sinan Mikail) / Cânâ seni ben mihr-i vefâ sahibi sandım

65. Sultanîırak / Devrirevan / Ş / - / Aman hicrin perişan etdi hâlim

67. Neva / Sofyan (Aksak) / Ş / (Tanburi Mustafa Çavuş) / Safa geldin efendim sen

69. Neva / Semai (Aksak) / Ş / (İstavri) / Yetti bunca intizârım gel benim ey şîvekârım

70. Neva / Sofyan (Aksak) / Ş / (Kemanî Rıza Efendi) / Düşüp ruhsâr-ı âle târ-ı geysû

71. Isfahan / Çifte sofyan / Ş / (Tanburi Mustafa Çavuş) / Ne safâdır eyyâm-ı gül zevk arttırır bir kâse mül

72. Isfahan / Sofyan / Ş / (Tanburi Mustafa Çavuş) / Mâh yüzüne bakmak ile doyulmaz

74. Hüseyni / Zencir / B / (Ebubekir Ağa) / Seninçün hâb-ı râhat çeşm-i giryânıma düşmandır

77. Hüseyni / Semai (Ağır aksak) / Ş / (Şivelioğlu Yorgaki) / Şem'-i hüsnün rûyine pervâneyim

79. Hüseyni (Gülizar)/ Düyek (Ağır düyek) / Ş / (Dede Efendi) / Rehâ bulmadım zülfün telinden

80. Hüseyni / Yürük Semai / Nakış (YS) / (Şeyhülislam Esad Efendi veya Sadık Efendi) / Ey şeh-i kişver-i nâz-ı nahvet v'ey meh-i envâr-ı evc-i behcet

83. Hicaz / Hafif / B / (Abdülhalim Ağa) / Olmada diller rubude gamze-i câdûsuna

86. Hicaz / Sofyan (Ağır düyek) / Ş / (Dede Efendi) / Çokdur gönülde dağ-ı melâlim

88. Hicaz / Sofyan (Aksak semai) / Ş / (Hâfız efendi) / Sevdâ-i aşkla daim yanarım

90. Hicaz / Sofyan (Aksak) / Ş / (Medenî Aziz Efendi) / Gözüm nuru mihrim benim hicrinle âh yakdın tenim

91. Hicaz / Sofyan (Semai) / Ş / (Dede Efendi) / Ey büt-i nev-edâ olmuşam müptelâ

92. Hicaz / Sofyan (Ağır düyek) / Ş / (Kemani Rıza Efendi) / Hep cevrin oldu bî-hesâb

93. Hicaz / Sofyan / Ş / - / (Arapça güfteli bir eser)

94. Hicaz / Yürük semai (Ağır düyek) / B / (Dede Efendi) Ey çeşm-i âhû hecr ile tenhâlara saldın beni

97. Uşşak / Ağır semai (Ağır aksak semai) / Ş / (Dede Efendi) / Pür âteşim açtırma sakın ağzımı zinhâr

99. Bayatiaraban / Sofyan (Ağır aksak) / Ş / (Kemanî Rıza Efendi) / Ey rûh-i âl-i gül-i zîbende

100. Tahir / Sofyan / Ş / - / Kimden olur faide bize âh?

101. Tahir / Çifte sofyan / Ş / - / Bir güzele kul oldum tâ gönülden vuruldum

102. Şehnaz / Sofyan (Aksak) / Ş / (Numan Ağa) / Seninle yalnız birlikte sade, buluşalım yarın Hayderpaşâ'de

104. Buselik / Sofyan (Ağır aksak semai) / Ş / (Dede Efendi) / Zülfündedir benim baht-ı siyâhım

106. Sababuselik / Sofyan (Aksak) / Ş / - / Sevdiğim nevres fidandır, mâh-ı burc-ı hüsn-ü andır

107. Arazbarbuselik / Semai (Aksak) / Ş / (Dellâlzâde) / Ey merdum-ı çeşm-i cihân v'ey cismi her cism içre cân

108. Arazbarbuselik / Sofyan / Ş / (Kemanî Ali Ağa) / Şâhım senin daim hemân, müzdâd ola zevk-u safân

110. Tahirbuselik / Düyek / Ş / (Şâkir Ağa) / N'olsun eyâ gülbîn-i nâz

111. Sırf Buselik / Semai (Aksak) / Ş / (Şakir Ağa) / Bir misli var mı kıl beyân

112. Sırf Buselik / Çifte sofyan / Ş / (Kemençeci Yani Çorbacı) / Gönül verdim bir civâne, mahmur bakışlı dilbere

113. Eviçbuselik / Sofyan (Aksak) / Ş / (Sultan Mahmud) / Düştü gönül bir güzele

114. Eviçbuselik / Sofyan (Aksak semai) / Ş / (Dellâlzâde) / Ey şâh-ı şâhân ve'y nûr-ı yezdân

115. Muhayyerkürdî / Sofyan (ağır düyek) / Ş / (Numan Ağa) / Ağyâr içün ey bî-vefâ

117. Segâh / Sofyan / Ş / - / Söyle cânım söyle ey şîrin-edâ

118. Segâhmaye / Düyek (Ağır düyek) / Ş / (Dede Efendi) / Firkatin hâlim perîşan etti gel

119. Tiz Segâh (Hüzzam) / Yürük semai / Ş / - / Bir güzel aldattı beni

120. Hüzzam / Çember / B / (Aziz Efendi) / Aşıka tâ'n etmek olmaz mübtelâdır n'eylesin

124. Hüzzam / Düyek (Ağır düyek) / Ş / (Numan ağa) / Gel benim ey şûh-i ferdim

126. Hüzzam / Aksak semai / Ş / - / Eyledin cevrinle bîçare beni

128. Hüzzam / Yürük semai / Nakış (YS) / (Hafız Şeyda) / Dile revnak getirir şimdi beyim seyr-i çemen

131. Müstear / Sofyan (Ağır aksak semai) / Ş / (Şakir) / Ey sâkî-i cem neş'e-i mül tâze yetişti

133. Müstear / Yürük semai / Nakış (YS) / (Dellâlzâde) / Sana dil mâh-ı tâbânım yakıştı

135. Bestenigâr / Sofyan (Çifte düyek) / Semai nakış (Nakış beste) /

(Hindliler) / Ey taht-ı hezârîrâ âh el-aman yâsâhib

138. Bestenigâr / Sofyan (Aksak) / Ş / (Çeşm-i bîmar Şakir Bey) / Bî-mürüvvet böyle bilmezdim seni

139. Bestenigâr / Devrirevan / Ş / (Rıfat Bey veya Raif Efendi) / Gücenmezsen budur arz-ı niyazım

141. Bestenigâr / (Yürük semai) / YS / (Abdülkadir) / Derviş gedây-i pâdşâhî nekuned

144. Eviç / Muhammes / B / (Ebubekir Ağa) / Şeydâ-ter eyledi beni hûy-gerde gerdenin

148. Eviç / Düyek / Ş / (Markar Ağa) / Sâkî çevir câm-ı zer-nigârı

149. Evcara (Evc) / Semai (Ağır aksak) / Ş / (Dede Efendi) / Bülbül âsâ rûz-ı şeb kârım nevâ

151. Evcara / Düyek (Ağır düyek) / Ş / (Kemani Ali Ağa) / Sen döküp ruhsâre kâkül

152. Eviç / Yürük Semai / Nakış (YS) / Şeştârî Murad Ağa / Kuncî vu kitâbî vu harîfî du se yek-reng

155. Ferahnak / Düyek / Ş / - / Gönlüm alınca durmadın

158. Acemaşiran / Semai (Aksak) / Ş / (Numan Ağa) / Olursa ruhsatın gayetle esrâr

159. Acemaşiran / Sofyan / Ş / - / Sevdi seni dîl ey perî

160. Hüseyniaşiran / Sofyan / Ş / - / Bezm-i mey teşrîfine âmâdedir

162. Hüseyni (Muhayyer) / Yürük Semai / Ş / (Dede Efendi) / Ben sana âşık değilim leylim ley

163. Hüseyniaşiran / Sofyan / Ş / - / Sevdiceğim âşıkını ağlatır

164. Şevkutarab / Semai (Türk aksağı) / Ş / (İkinci Mahmud) / Ey gülnihâl-i işve-zâ

166. Suzidil / Sofyan / Ş (Ağır düyek) / (Markar) / Küçüksu'da senin ey yâr, sarılmış boynuna ağyâr

167. Nühüft / Semai (Aksak) / Ş / (Markar) / Ey şeh-i nâzım sana dil bendedir

169. Şedaraban / Devrirevan / Ş / (Kemani Ali Ağa) / Kaşların yay mâh-ı tâbân

3.

ARMONİA (1)

Bu kitaptaki eserlerin çoğu Türk makam ve usullerinde Rumca güfteli parçalardan oluşmakta, arada 14 adet Türkçe eser geçmektedir. Örnekler Nişaburek, Buselik, Eviçbuselik, Şehnazbuselik, Hisarbuselik, Acembuselik, Arazbarbuselik, Rast, Mahur, Hüzzam, Hicaz, Eviç, Evcara, Suzinak, Bestenigâr, Ferahnak, Saba, Muhayyerkürdi, Gümüşgerdan, Hüseyni, Suzidil, Bayati, Nühüft, Acemkürdi ve Şefkefza makamlarındadır.

Form olarak Beste, Ağır Semai, Nakış Semai, Yürük Semai ve Şarkı kullanılmıştır. 70. sahifede Anastasia için Hüzzam/Sofyan; 89. sahifede Anika için Humayun/Sofyan ve 99. sahifede Katigo için Eviç/Sofyan Rumca akrostişler vardır. Sonda, Türkçe bazı gazellerle şarkılar, fihrist ve abone listesi bulunmaktadır.

Aşağıdaki listede sadece, Armonia'da bulunan 14 adet Türkçe eser yeralmaktadır:

14. Hisarbuselik / Çember / B / - / Zahm-ı sînem hançer-i zerkâr bilmez kim bilir (2)

16. Şehnazbuselik / Devrirevan (Ağır aksak semai) / Ş / (Kemanî Mustafa Ağa) / Şâhım nice ben olmayım eltâfına meftûn

18. Şehnazbuselik / Ağır (Ağır aksak) / Ş / (Numan Ağa) / Ey şeh-i hurşîd-i tal'at, eyle meh-asâ zuhûr

20. Acembuselik / Ağır (Düyek) / Ş / (Sultan Mahmud) / Aldı aklım yine bir nevres-nihâl

22. Acembuselik / Sofyan (Aksak) / Ş / (Sultan Mahmud) / Ey

---

(1) "*Αρμονια Ητοι Ελληνικα Και Τουρκικα Ασματα*". Yayınlayan: *Σ. Ι. Βλαχοπουλου*. Istanbul, 1848.

(2) Bu eser, 1820'li yıllarda doğup 1897'de olen Zekâi Dede'nin olarak bilinmekte ve yayıncıları arasında oğlu Ahmed Irsoy'un da bulunduğu "*Hafız M. Zekâi Dede Efendi Külliyatı*"nda yeralmaktadır (Birinci cild, Istanbul 1940, sah: 94). Ancak ayni eserin notasının 1848 tarihli Armonia'da bulunması, ortaya iki ihtimal çıkartmaktadır: Ya Zekâi Dede şarkıyı çok genç yaşlarında yapmıştır, veya eser bilinenin aksine bir başkasına aittir.

sîne-sâf lâ'l-i mül, her dilbere vermem gönül

47. Mahur / Sofyan / Ş (Tavşanca) / (Üçüncü Selim) / Ne ararsan sende mevcud

48. Mahur (Büzürg) / Sofyan (Ağır Aksak Semai) / Ş / (Salih Bey) / Dil sana ey şûh bendedir

59. Suzinak / Sofyan / Ş / - / Ey büt-i nâzende şûh-i dilrubâ

80. Hüzzam / Aksak / Ş / - / Ey kemân-ebrû yine güller takın

90. Hicaz / Aksak / Ş / - / Bin ..... var hitâbında senin

92. Hicaz / Semai / Ş / - / Karşımda edip naz-u edâ şîveli reftâr

103. (Eviç) [3] / Remel / B / (Dilhayat Kalfa) / Çok mu fegânım ol gül-i zîbâ-hırâm içün-

106. Evcara [4] / - / B / - / Öyle rânâdır beyim serv-ü hırâmânın senin

108. Eviç / Düyek (Ağır Aksak Semai) / Ş / (Şakir Ağa) / Ey şâh-ı felek, kevkebe-i devrân senindir

---

[3] "*Eviç*"i biz yazdık. Kitapta, makam yerinde "*Dilhayat*" deniyor. Yanlışlıkla bu şekilde yazılmış olacak.

[4] Makam, metinde "*Eviç Arak*" diye yazılmış.

4.

KALLİFONOS SEİRİN[1]

5. Rast (Rastıcedid) / Çember / Beste / (Dede Efendi) / Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür-hûn eder

13. Rast / Ağır semai / Ş / - / Görmedim mislin bileli ben beni

15. Rast / Ağır semai (Aksak) / Ş / (Şakir Ağa) / Hiç bulunmaz böyle dil-baz

18. Rast / Sofyan / Ş / (Abdi Efendi) / Sevdim yine bir nev-civan, aşkı derunumda nihân

20. Rast (Rast-ı cedîd) / Yürük Semai / YS / (Dede Efendi) / Oynar yürek terenümü çeng-ü çegâneden

27. Mahur (Büzürg) / Sofyan (Aksak semai) / Ş / (Salih Bey) / Dil sana ey mâh bendedir

29. Mahur / Sofyan / Ş / - / Açıldı nev bahâr bir gonçe-i gül

32. Suzinak / Sofyan / Ş / - / Ey bu tenhâlerde şûh-ı dil-rubâ

34. Suzinak / Semai (Aksak) / Ş / (Balıkçı Hafız Mehmed Efendi) / Bezm-i uşşaka niçün gelmezsin?

37. Hüzzam / Muhammes / B / (Ebubekir Ağa) / Ol lâle-ruhun tarh-ı gülistânı güzeldir

43. Hüzzam / Ağır semai (Aksak) / Ş / (Markar) / Gördüm amma hâl-i mehrû

45. Hüzzam / Ağır semai (Çifte sofyan) / Ş / (Mustafa Çavuş) / Güzellerde ne bu hâlet

48. Hüzzam / Ağır semai (Semai) / Ş / (Hanende Stavraki) / Eyledin cevrinle bîçare beni

51. Hüzzam / Sofyan / Ş / - / Gel yanıma gel ey nev-civânım

53. Hüzzam / (Yürük semai) / Yürük semai (Nakış YS) / (Hafız Şeyda) / Dile revnak getirir şimdi beyim seyr-i çemen

61. Müstear / Çember / B / (Abdülhalim Ağa) / Gönül ey mâh-rû aşkınla ârâm etmeden kaldı

65. Müstear / Semai (Aksak) / Ş / (Şakir Ağa) / Ey sâkî-i Cem,

---

(1) "*Καλλιφωνος Σειρην*". Yayınlayan: *Χ. Παναγιωτου Γεωργιαδου* Istanbul, 1859 (Kitap hakkında etraflı malûmat için, Karamanlidika'nın 2. cildinin 43. sahifesine bakınız)

neş'e-i mül tâze yetişdi

68. Müstear / Sofyan / Ş / (Markar) / Görsem seni ben ey verd-i ra'nâ

70. Müstear / Semai (Çifte sofyan) / Ş / (Mustafa Çavuş) / Beğenirsen al yanına, nazar eyle gerdanına

73. Müstear / Yürük semai / Semai (YS) / (Dellâlzade) / Sana dil mâh-ı tâbânım yakıştı

77. Segâh (Maye) / Düyek / Ş / (Şakir Ağa) / Hiç menendin yok senin bir dânesin

81. Segâh (Maye) / Semai (Aksak) / Ş / (Kazasker Mustafa İzzet) / Şeb midir bu yâ sevâd-ı âh-ı pinhânım mıdır?

84. Segâh (Maye) / Ağır semai (Ağır aksak) / Ş / (Kazasker Mustafa İzzet) / Sünbüle karşı açıp perçemin ihsân eyle

88. Segâh (Maye) / Aksak (Ağır aksak semai) / Ş / (Dede Efendi) / Sermest-i gamım bâde-i hûn-i ciğerimden

91. Bayati / Hafif / B / (Dede Efendi) / Bir gonçe-femin yâresi vardır ciğerimde

99. Bayati / Ağır semai (Ağır evfer) / Ş / (Rıza Efendi) / Kesdi târ-ı tâkatim tiğ-i edâ

102. Bayati / Sofyan / Ş / (Dede Efendi) / Bir bî-bedel şûh-i cihân, hasretini çeker bu can

106. Bayati / Semai (Aksak) / Ş / (Kemani Rıza Efendi) / Ne semtten cânım bu geliş?

108. Bayati / (Yürük semai) / YS / (Aziz Efendi) / Söyle güzel ruh-ı musavver misin?

113. Neva / Semai (Aksak) / Ş / (İstavri) / Yetti bunca intizârım gel benim ey şîvekârım

115. Karcığar / Yürük semai (Sengin semai) / Ş / (Hacı Arif Bey) / Yıkma sakın burc-ı penâhım felek

119. Karcığar / Semai (Aksak semai) / Ş / - / Bahar erdi güzel seyre gelmez mi?

121. Isfahan / Ağır semai / Ş / - / Küçüceksin seni sevdi bî-vefâ cânım (?)

124. Isfahan / Çifte sofyan / Ş / - / Fesleğen ektim, gül bitti

126. Saba / Hafif / B / (Corci) / Meclisde âf-tâb gibi bir nev-civân gerek

132. Saba / Ağır semai (Ağır aksak) / Ş / (Hanende Yorgaki) / Fasl-ı güldür nev-bahar eyyamıdır

135. Saba / Semai (Ağır aksak) / Ş / (Numan Ağa) / Değilsem de sana lâyık efendim

138. Saba / Sofyan / Ş / - / Geçen gün eyledin ıkrâr

140. Saba / (Ağır aksak semai) / Semai nakış (AS) / (Halîfezade Ta-

hir Efendi) / Bilindi bûseye yok yârin izni gül memeden

147. Bestenigâr / Sofyan / Ş / (İsmet Ağa) / Yakdı cihânı âteşin

149. Hüseyniaşiran / Sofyan / Ş / (Hüseyin Efendi) / Teşrifini özler cânım, bilmez misin a cânânım

151. Suzidil / Semai (Aksak) / Ş / (İsmet Ağa) / Ülfetin geçti efendim arası

154. Hicaz / Sofyan / Ş / (Nikoğos) / Ey âşıkım gel dermânını ara

156. Şevkefza / Semai / Ş / - / Kimseye olmaz inanıp itimad

159. Ferahnak / Düyek / Ş / (Dede Efendi) / Beğendim seni geçmem asla ben

162. Acembuselik / Sofyan (Aksak) / Ş / (İkinci Mahmud) / Ey sînesâf-ı mülk-i gül

163. Uşşak / Çifte sofyan / Ş / (Mustafa Çavuş) / Yavrucağım güzellendi

223. Hüseyniaşiran / (Sultan Abdülmecid'e medhiye) / - / Ravzan ol celâl-i saltanat ile

225. Hicaz / Düyek / (Sultan Abdülmecid'e medhiye) / - / Sultânım elbet sûr olur hep bendeler

167.-210. sayfalar arasında, Bizans modlarıyla yazılmış 11 adet Avrupa ve Yunan şarkısının notası vardır. 210.-220. sayfalarda, *Üç azizler* için bestelenmiş kilise ilâhileri bulunmaktadır, güfteleri Yunanca olan bu eserler, Türk makamlarıyla yazılmıştır. 210'daki Rast-ı cedîd, 214'teki Saba, 217'deki Acemaşiran, 220'deki Evcara'dır. Kitabın sonunda, fihristle abone listesi yeralmaktadır.

5.

LESBİA SAPFO [1]

235. Nihavend / Sofyan / Ş / (Osep) / Yitirdim gül-i ra'namı el-aman
237. Rast (Rastıcedîd) / Çember / B / (Dede Efendi) / Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür-hûn eder
243. Rast / Sofyan / Ş / (Papaoğlu) / Lâ-nazîrsin yok bahane
244. Suzinak / Sofyan / Ş / - / Ey bu tenhâlerde şûh-i dil-rubâ
245. Suzinak / Sofyan (Aksak) / Ş / (Said Bey) / Asumane çıkdı âhım
246. Suzinak / Sofyan (Aksak) / Ş / (Rıza Efendi) / Demâdem eylerim feryâd elinden
248. Hicazkâr / Sofyan / Ş / - / Gel âşıkçım gel dermânı (?)
250. Saba / Hafif / B / (Corci) / Meclisde âf-tâb gibi bir nev-civân gerek
253. Saba / Sofyan (Ağır aksak) / Ş / (Hanende Yorgaki) / Fasl-ı güldür nev-bahar eyyâmıdır
255. Saba / Aksak semai (Ağır semai) / Nakış (AS) / (Halîfezâde Tahir Efendi) / Bilindi buseye yok yârin izni gül memeden
259. Saba / (Yürük semai) / (Nakış) YS / (Bekir Ağa) / Dilem rubûde-i ân çeşm-i şûh-i fettânest
261. Bayati / Hafif / B / (Dede İsmail) / Bir gonçe-femin yâresi vardır ciğerimde
266. Bayati / Sofyan (Ağır evfer) / Ş / (Kemanî Rıza Efendi) / Kesdi târ-i tâkatim tîğ-i edâ

---

(1) *"Η Λεσβια Σαπφω. Ητοι Ασματολογιον"*. Yayınlayanlar: Νικολαου Δ. Βλαχακη ve Σταυρακη Α. Αναγνωστου. Atina, 1870.

Kitapta sadece, *Midilli notası* diye bilinen, Midillili Georgion'un buluşu olan *Lesbian Sistem* kullanılmıştır. Sistem, Bizans notasyonunun değişik bir şeklidir. 352 sahife olan Lesbia Sapfo'da, birçok Rum bestecinin Turk makam ve usulleriyle yaptığı parçaların arasında 25 adet de Turkçe eser yeralmaktadır. Bunların bazısı, Lesbia Sapfo'dan once yayınlanmış kitaplardan alınıp Midilli sistemine çevrilmiştir. 338.-341. sayfalar arasında Turk makamları eski Yunan ve Bizans dizileriyle karşılaştırılmakta, Turk makam ve usulleri hakkında bilgi verilmektedir.

Burada, hakkında onemli bir kaynak olan ve uzerinde ayrı bir çalışma yapılması gereken Lesbia Sapfo'nun ayrıntılarına girmiyor ve sadece içerisinde yeralan Turkçe parçaların dokumunu vermekle yetiniyoruz.

268. Suzidil / Sofyan (Ağır düyek) / Ş / (Markar) / Küçüksu'da senin ey yâr sarılmış boynuna ağyâr

270. Nühüft / Semai (Aksak) / Ş / (Markar) / Ey şeh-i nâzım sana dil bendedir

272. Hicaz / Sofyan / Ş / - / (Arapça güfteli bir şarkı)

273. Hicaz / Sofyan (Aksak semai) / Ş / (Hâfız Efendi) / Sevdâ-i aşkla daim yanarım

274. Evcara / Düyek (Ağır düyek) / Ş / (Kemani Ali Ağa) / Sen döküp ruhsâre kâkül

275. Segâh / Sofyan / Ş / - / Söyle cânım söyle ey şîrin-edâ

277. Hüzzam / Çifte sofyan / Ş / Tanburî / Güzellerde ne bu hâlet?

279. Bestenigâr / Sofyan / Ş / (İsmet Ağa) / Yakdı cihânı âteşin (Kallifonos Seirin'de yazılı olan tavırda)

280. Bestenigâr / Sofyan / Ş / (İsmet Ağa) / Yakdı cihânı âteşin (Mecmua-i Makamat'ta yazılı olan tavırda)

281. Hüseyniaşiran / Sofyan / Ş / (Hüseyin Efendi) / Teşrîfini özler cânım bilmez misin a cânânım

283. Hüseyni / (Yürük semai) / Nakış (YS) / (Şeyhülislam Esad Efendi veya Sadık Efendi) / Ey şeh-i kişver-i nâz-ı nahvet v'ey meh-i envâr- ı evc-i behcet

285. Müstear / Hafif / B / (Halil Efendi) / Mânend-i hâle kol dolasam âfitâbıma

APANTHISMA
(Mecmua-i Makamat) (1)

1. Rast / Sakil / P / (Benli Hasan Ağa) / (*Peşrev* sözünün yanında, peşrevin Rumca karşılığı olarak kullanılan *Strofi* yazılı)

3. Rast Peşrev Semaisi / (Burada bir saz semaisi yazılı. *Peşrev semaisi*'nin yanında, saz semaisi karşılığı olarak, *Strofi Oranisma* deniyor)

5. Rast / Gazel-taksim / - / Padişahım lûtfedip mesrur-u şâd eyle beni

8. Rast / Düyek / Kâr Nakış (Nakış beste) / Ehinnu şevkan ilâ diyârin, reeytu fîha cemâl-i Selmâ

---

(1) "*Μουσικον Απανθισμα (Μεδμουαιι Μακαματ)*". Yayınlayan: *Ιωαννου Γ. Ζωγραφου Κειβελη*. Istanbul, 1872.

Apanthisma veya *Mecmua-i Makamat*, Bizans notasyonuyla yazılmış Türk şarkılarını içeren en hacimli kitaptır. İki baskısı vardır. İlki 1856'da, genişletilmiş ikinci baskısı 1872'de yapılmıştır. Kitap hakkında etraflı bilgi almak isteyenler, ilk baskı için Karamanlidika'nın 2. cildinin 124., ikinci baskı için de yine Karamanlidika'nın 3. cildinin 53. sahifesine bakabilirler. Burada, ikinci baskının muhteviyatı verilmektedir.

Kapakta, kitabın adından sonra, Yunanca olarak *"Çeşitli müzisyenler tarafından tarafından bestelenip Geyveli Yuannu G. Zografu ve diğer müzik hocaları tarafından notaya alınan şarkılar. Yayınlayan: Yuannu G. Zografu. Bu risale ayrıca Asya müziğinin ritmi hakkında bilgileri de ihtiva etmektedir. İlk bölüm. Istanbul'da, Evangelinos Misailidis'in* Anadolu *matbaasında, 1872'de basıldı"* denmektedir.

Kitap, *Musiki hakkında* başlığıyla Bizans ve şark musikilerinin geçmişinin sözkonusu edildiği dokuz sahifelik Yunanca bir girişle başlamakta, oktavın 22. perdede tamamlandığı bir ses sistemi, *inişteki ve çıkıştaki perdeler* ayırımı yapılarak verilmektedir. Bunu *Türk ritmleri* başlıklı bir yazı ve Haşim Bey Mecmuası'nın ilk baskısının (künyesi için bibliyografyaya bakınız) usuller bahsinden yapılan alıntı izlemektedir. Grek harfleriyle ve Türkçe olan alıntının tamamı, metin farkları da gösterilerek bu risalenin *Ekler* bölümüne aynen konulmuştur.

Apanthisma'nın ikinci bölümü yine Istanbul'da, 1875'te yayınlanmıştır. Bu ciltte, ilki Sultan'a hitaben bestelenmiş ve Bizans makamlarıyla gösterilmiş Yunanca güfteli 52 eserin notası vardır.

Yukarıdaki listede, güftelerden sonra kitaba atfen verilen açıklamaların tamamı, orijinal metinde Rumca'dır. Biz, Türkçe çevirilerini verdik.

10. Rast / Düyek / Nakış semai (Nakış beste) / Hoca / Amed nesîm-i subh-dem, tersem ki âzâreş koned

11. Rast (Rastıcedid) / Çember / B / Dede Efendi / Nâvek-i gamzen ki her dem bağrımı pür-hûn eder

14. Rast (Rastıcedid) / Remel / B / Numan Ağa / Zannetme meyli ol gül-i âlin vefâyedir

16. Rast / Semai / Ş / Şakir Ağa / Muy-i julidem olupdur serde anka lânesi

18. Rast / Ağır Semai (Ağır aksak) / Ş / Rıza Efendi / Zümre-i huban içinde pek beğendim ben seni

20. Rast / Semai (Aksak) / Ş / Şakir Ağa / Hiç bulunmaz böyle dil-baz

21. Rast / Düyek / Ş / Abdi Efendi / Senin aşkınla çâk oldum

22. Rast / Düyek / Ş / Dede Efendi / Üftâdenim ey- bî–vefa, lâyık mıdır bunca cefa

23. Rast / Sofyan / Ş / (Abdi Efendi) / Sevdim yine bir nev-civan, aşkı derûnumda nihân

24. Rast / Yürük Semai / Dede Efendi (Hafız Post) / Gelse ol şûh meclise, nâz-u tegafül eylese (Takdimin altında, *"Notaya alan Y. Violaki"* yazılı)

26. Rastıccedîd / Yürük Semai / YS / Dede İsmail / Oynar yürek terenümü çeng-ü çegâneden

29. Rast-Rehavi / Sakil / Beste / Tamburî / Zülfünü perişan etmiş serv-ü revanım geliyor

32. Rehavi / Semai (Ağır aksak) / Ş / Stavraki Hanende / Bu kemâl-i hüsn ile ey mehlika (Takdimin altında, *"Notaya alan Yorgo Violaki"* yazılı)

34. Rehavi / Sofyan / Ş / Stavraki Hanende / Sarardı gül yüzün soldu, gönül bilmem sana n'oldu?

35. Sazkâr / Ağır semai / Ş / Yorgaki Hanende / Gitti reng-i ruyimin soldu gülca femi (Takdimin altında, *"Notaya alan T. Fokaeos ve Stavraki Hanende"* yazılı)

36. Sazkâr / Semai (Notadan, usulünün aksak olduğu anlaşılıyor) / Ş / Yorgaki Hanende / Görmedin mislin bileli ben beni (Takdimin altında, *"Notaya alan Y. Violaki"* yazılı)

38. Suzinak / Devrikebir / Peşrev/ - / (Takdimin altında, Suzinak makamı kastedilerek *"Dördüncü makamın kromatik plagalı"* ve *"Notaya alan Y. Violaki"* yazılı)

42. Suzinak / Ağır Semai (Aksak semai) / - / (Bir saz semaisinin notası yazılı)

46. Suzinak / Frengifer (Darbeyn) / B / Dede İsmail / Müştâk-i cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ (Takdimin altında, *"Notaya alan Y.*

Violaki" yazılı)

48. Suzinak / Muhammes / Beste / (Küçük Mehmed Ağa) / Rûz-i şeb âh eylemekden çâk-çâk oldum yeter

50. Suzinak / Aksak semai / Nakış (Ağır Semai) / Dede Efendi / Nesin sen a güzel nesin, hûri mi yâ melek misin?

52. Suzinak / Semai (Aksak) / Ş / Rıza Efendi / Demâdem eylerim feryâd elinden

53. Suzinak / Semai (Aksak) / Ş / Hafız Efendi (Balıkçı Hafız Mehmed Efendi) / Bezm-i uşşaka niçün gelmezsin?

55. Suzinak / Düyek / Ş / Hanende Nikoğos / Ey gonçe-i gülzâr-ı nuvâziş

56. Suzinak / Düyek / Ş / Hanende Nikoğos / Hayalin dîdede âteşler bıraktı cânıma

57. Suzinak / Sofyan (Aksak) / Ş / Domuzoğlu (Denizoğlu) Ali / Etdin bana cevr-u cefa

58. Suzinak / Yürük semai / (YS) / (Küçük Mehmed Ağa) / Ey dil heves-i vuslat-ı canan sana düşmez

60. Hicazkâr / Düyek / Ş / Dede İsmail (İsmet Ağa) / Gönlüm aldın ey meh-cemâl (Takdimin altında, Hicazkâr makamı kastedilerek, *"Dördüncü makamın kromatik plagalı"* yazılı)

61. Hicazkâr / Semai (Aksak) / Ş / Hafız Efendi (Balıkçı Hafız Mehmed Efendi) / Bu bi-vefalığı senden ümid etmezdim gerçekden

62. Hicazkâr / Sofyan (Düyek) / Ş / Hafız Efendi (Çorlulu)/ Ey efendim a sultanım, gözüm doldu yaş ile

64. Hicazkâr / Düyek (Sofyan) / Ş / İsmet Ağa / Kuzum söyle bana şimdi

65. Hicazkâr / Düyek / Ş / Rıfat Bey / Eyle vaslınla efendim behredâr

66. Hicazkâr / Sofyan (Curcuna) / Ş / Rıfat Bey / Çeşmi ahu bir güzel, sîm-tensin bî–bedel

67. Hicazkâr / Devrihindi / Ş / Hanende Nikoğos / Görmek müyesser olmadı mâhım

69. Hicazkâr / Sofyan (Curcuna) / Ş / (Tanburî Büyük Osman Bey) / Gül yüzünü seyredip cân ile sevdim seni

70. Mahur / Hafif / B / Dede Efendi / Ey gonçe dehen hâr-ı elem canıma geçti

72. Mahur / Yürük Semai / Nakış (YS) / Bekir Ağa / Beni çün kendine ol serv-i revân bende bile (Takdimin altında, *"Notaya alan: Y. Violaki"*) yazılı)

75. Mahur / Devrirevan / Ş / Şakir Ağa / Zevki çokdur şu cihânın

76. Mahur / Aksak Semai (Aksak) / Ş / Usta Yani/ Müptelâyım hayli demdir bir bî–vefâye

78. Mahur / Çifte Sofyan / Ş / Dede Efendi / Sana lâyık mı ey gülten, çevirdin rûyini benden

79. Mahur / Sofyan / Ş / - / Bir gonçe fem etdi zuhûr, kıldı cihâm pür-sürûr

80. Mahur / Çifte Sofyan / Ş / Sultan Mahmud (İkinci Mahmud) / Aldı aklım bir gonçe-leb

81. Mahur / Yürük Semai / Nakış (YS) / Dede Efendi / Yine zevrak-ı derunum kırılıp kenâra düştü

84. Saba / Yürük Çember / P / - / (Takdimin altında *"Eskiden yaşamış, müzisyen bir Ortodoks rahip tarafından bestelenmiştir"* ve *"Notaya alan: Y. Violaki"* yazılı)

87. Dügâh / Sakil / B / (Hafız Post) / Cânâ kamer tal'atın hemân dırahşân görünür (Takdimin altında *"Hamparsom, Ermeni halkına musiki öğretirdi. Notaya alan: Y. Violaki" yazılı.* Bu ifadeye göre eser, Hamparsom'a ait görünüyor)

89. Saba / Hafif / B / Corci / Meclisde âf-tâb gibi bir nev-civân gerek

92. Saba / Düyek / Ş / Dede İsmail / Gûş eyle gel bülbülleri, nûş eyle câm-ı mülleri

93. Saba / Semai (Ağır aksak) / Ş / Hanende Yorgaki / Fasl-ı güldür nev-bahar eyyamıdır

95. Saba / Semai (Ağır aksak) / Ş / Rıza Efendi (Numan Ağa) / Değilsem de sana lâyık efendim

96. Saba / Çifte Sofyan / Ş / Dede Efendi / Küçücükten bir yar sevdim ezeli

97. Saba / Çifte Sofyan / Ş / Lâtif Ağa / An bu âşıklık ne müşkil kâr imiş

99. Saba / Çifte Sofyan / Ş / Lâtif Ağa / Nergisler oldu yaman, uyan gel aman aman

100. Saba / Devrihindî / Ş / Arif Efendi (Hacı Arif Bey) / Nigâh-ı mestine canlar dayanmaz

101. Saba / Düyek / Ş / Arif Bey (Hacı Arif Bey) / Dilberân ahd-ı vefâyı unuturlar, unuturlar

102. Saba / Düyek / Ş / Arif Bey (Rıfat Bey) / Yine gördü gözüm yâri

103. Saba / Yürük Semai / Nakış (YS) / Bekir Ağa / Dilem rubûde-i ân çeşm-i şûh-i fettânest

104. Sabazemzeme / Ağır Semai (Ağır Aksak Semai) / Nakış (AS) / Dede Efendi (Küçük Mehmed Ağa) / Yetiş ki ey dil-i şûrîde cana can katalım

108. Sabazemzeme / Remel / B / Küçük Mehmet (Ağa) / Ebrusuna vesme ruhuna gamze mi çekmiş?

111. Saba / Semai (Ağır Aksak) / Ş / Hanende Nikoğos / Ey sabâ es-

me nigârım uykuda (Takdimin altında, *"Notaya alan: Y. Violaki"* yazılı)

112. Sabazemzeme / Yürük Semai / (YS) / (Sadullah Ağa) / Gel şâh-ı cihânım gidelim gülşene biz de (Takdimin altında, *"Notaya alan: Y. Violaki"* yazılı)

113. Uşşak / Yürük Semai / Nakış (YS) /İsmail Ağa / Gâhî ki ider turrası dâmânını çîde

116. Uşşak / Semai (Ağır aksak semai) / Ş / Dede İsmail / Pür âteşim, açtırma sakın ağzımı zinhâr

117. Uşşak / Semai / Ş / - / Nedir maksadın ey meh-i şeb-ârâ

119. Uşşak / Semai / Ş / - / Uyup ağyâre beyhude, yazıklar etdin bendene

120. Uşşak / Semai (Düyek) / Ş / Ahmed Ağa (Kemânî Ali Ağa) / Daim seni ben arardım

121. Uşşak / Çifte Sofyan / Ş / Tanburi (Mustafa Çavuş) / Yavrucağım güzellendi

122. Uşşak / Devrihindî / Ş / Lâtif Ağa / Seyredip ruhsârın ey Yûsuf-cemâl (Takdimin altında, *"Prens Yusuf İzzeddin Efendi için bestelenmiştir"* yazılı)

123. Uşşak / Sofyan (Curcuna) / Ş / Rıfat Bey / Bir zülf-i siyeh âl ile gönlümü aldı (Notanın üzerinde, *"iki kat hızlı okunmalı"* deniyor)

125. Uşşak / Yürük Semai (Sengin Semai) / Ş / Halil Bey (Enderunî Ali Bey) / Affeyle günahım n'olur ey şûh-i pesendim

126. Bayati / Darbıfetih / P / (Tanburi İzak) (Takdimin altında, *"Çok meşhur Yahudi tanburi İzak besteledi. Notaya, kitabın yayıncısı aldı"* yazılı)

129. Bayati / Hafif / B / Dede İsmailaki (İsmail Dede) / Bir gonçe-femin yâresi vardır ciğerimde (Takdimin altında, *"Bu tek musiki üstadı 1820'lerde yaşadı ve musiki konusunda diğer hocalarla her zaman işbirliğinde bulundu"* yazılı)

131. Bayati / Ağır Semai (Ağır Aksak Semai) / Nakış (AS) / Dede İsmail (Hacı Salih ağa) / Dil-i âşıkları bend etmede bir pehlivansın sen (Takdimin altında, *"Notaya alan Y. Violaki"* yazılı)

133. Bayati / Düyek / Ş / Latif Ağa (Rıfat Bey) / Gördüğüm günden beri ey şîvekâr (Takdimin altında, *"Saray müzisyenleri için bestelenmiştir"* yazılı)

134. Bayati / Ağır Semai / Ş / Hanende Yorgaki / Eylemek lâyık mıdır bunca cefa?

136. Bayati / Semai (Aksak) / Ş / Yorgaki Hanende (Kemani Rıza Efendi) / Ne semtten cânım bu geliş?

137. Bayati / Semai (Ağır Evfer) / Ş / Rıza Efendi / Kesdi târ-ı tâkatim tîğ-i edâ

138. Bayati / Semai (Semboller, aksak gösteriyor) / Ş / Hanende Stavraki / Bir dahi semt-i vefaya gitmeyim (Takdimin altında, *"Notaya alan Y. Violaki"* yazılı)

140. Bayati / Sofyan / Ş / Dede Efendi / Bir bî–bedel şûh-i cihân, hasretini çeker bu can

141. Bayati / Yürük Semai / Nakış (YS) / Aziz Efendi / Söyle güzel ruh-ı musavver misin?

144. Bayati / Yürük Semai / Nakış semai (YS) / Pote Mihail (Sinan Mikael) / Cânâ seni ben mihr-i vefâ sahibi sandım

147. Isfahan / Çember / B / Hanende Zaharya / Leyle-i zülfün dil-i mecnun olur divânesi (Sayfanın altında, Zaharya kastedilerek, *"1785'lerde, Bestekâr Daniel Protopsaltis'le ayni çağda yaşadı. Din dışı musikiyi biliyordu ve Daniel'le kilise musikisi çalıştı. Saz ve söz eserleri hâlâ okunmaktadır ve çok meşhurdur. Ayni zamanda nazariyatçıydı. O dönemde, diğer milletler de bizim hocalardan ders alırdı"* yazılı)

149. Isfahan / Semai (Ağır Evfer) / Ş / Numan Ağa / Senin hasretinle şûh-i melekten

151. Isfahan / Semai (Aksak) / Ş / Dede Efendi / Aşık olalı sen yâre gönül

152. Isfahan / Çifte Sofyan / Ş / - / Fesleğen ektim, gül bitti

154. Hicaz / Düyek / Nakış (B) / Dede Efendi / Ey çeşm-i ahu hicr ile tenhâlara saldın beni

156. Hicaz / Hafif / B / Halim Bey / Olmada diller rubûde gamze-i câdûsuna (Takdimin altında, *"Notaya alan Y.Violaki"* yazılı)

158. Hicaz / Düyek / Ş / Dede Efendi / Seyr-i gülşen edelim ey şîvekâr

160. Hicaz / Sengin Semai / Ş / Raif Efendi / Bir kerre nigâh eyle kalbim felek

162. Hicaz / Düyek / Ş / Dede Efendi / Aşkınla ben ey nâzenîn, mecburun oldum ben senin

163. Hicaz / Çifte Sofyan / Ş (Köçekçe) / Kıpti İbrahim (Dede Efendi) / Güzel gel aklımı aldın

164. Hicaz / Çifte Sofyan / Ş (Köçekçe) / Dede Efendi / Baharın zamanı geldi a cânım

165. Hicaz / Sofyan (Ağır Düyek) / Ş / Arif Bey / Var mı cânâ derd-i aşkın çâresi?

167. Hicaz / Devrihindî / Ş / Rıfat Bey (Medenî Aziz Efendi) / El-aman ey nûr-ı dîdem el-aman

168. Hicaz / Yürük Sofyan (Yürük Semai) / Ş / - (Rıfat Bey) / Ey kaşı keman etmede aşkın beni nâlân

169. Hicaz / Devrihindî / Ş / Lâtif Ağa / Bir melek-peykersin ey

Yusuf-lika (Takdimin altında, *"Prens Yusuf İzzeddin Efendi için bestelenmiştir"* yazılı)

171. Hicaz / Düyek (Sofyan) / Ş / Rıfat Bey / Tıfl-ı nâzenînim unutmam seni

172. Hicaz / Yürük Semai (Curcuna) / Ş / Arif Bey (Rıfat Bey) / Sislendi hevâ tarf-ı çemenzârı nem aldı

173. Hicaz / Çifte Sofyan / Ş / - / Dil derd-i âşina cây-i figandır

174. Hicaz / Yürük Semai / Nakış Semai (YS) / Dede İsmail / Yine neş'e-i mahabbet dil-i cânım etti şeydâ

177. Hicaz / Yürük Semai / Semai (YS) / Tab'î / Takat mi gelir sevdiğim ol işve vü nâze

179. Hüseyni / Çember / B / Hanende Zaharya / Cemâlin âteş-i câmiyle bir şem'-i şebistandır (Takdimin altında, *"Notaya alan: Efstratio Papadopulo"* yazılı)

181. Hüseyni (Gülizar) / Aksak Semai (Ağır aksak) / Ş / Haşim Bey / İntizâr-ı makdemin ey bî–aman

183. Hüseyni / Ağır semai (Aksak semai) / Ş / Rıfat Bey / Pek arzu eyler görmeyi cânım

184. Hüseyni / Devrihindî / Ş / Arif Bey / Nâvek-i hicrin gönülde yâresi

186. Hüseyni / Ağırlama, Çifte Sofyan / Ş / Nikoğos / Sen ederken seyr sahn-ı gülşeni

187. Hüseyni / Sofyan / Ş / - / Ey gül-i nâzik-beden yandı bütün cism-i ten (Notanın üzerinde, *"iki kat hızlı okunmalı"* yazılı)

188. Hüseyni / Devrihindî / Ş / Hanende Karpel / Bir görüşte ey peri yandım sana

190. Dağî / Usulsüz / Şu karşıki dağda bir kuzu meler (Notanın üzerinde *"Dağ şarkısı"* ve *"ritmsiz"* yazılı)

191. Hüseyni / Yürük Semai / Nakış Semai (YS) / Kara İsmail / Gönüller uğrusu bir yâr-i bî–amânım var (Takdimin altında, *"Notaya alan Y. Violaki"* yazılı)

194. Muhayyer / Düyek (Sofyan) / Ş / Arif Bey / Niçün mahzun bakarsın sen bana öyle?

195. Tahir / Sofyan (Aksak) / Ş / Dellâlzade / Ben sana mecbur olmuşam, gel yavrucağım

196. Tahir / Yürük Semai (Devrihindî) / Ş / (Çorlulu) / Bir küheylân at gerekdir aşıkılan yarışa

198. Bayatiaraban / Semai (Aksak) / Ş / (Hacı Faik Bey) / Şimdi eyyâm-ı bahâr oldu hele

199. Şehnaz / Çifte sofyan / Ş / (Dede Efendi) / Gönül durmaz su gibi çağlar

201. Hüzzam / Devrikebir / P / - / (Takdimin altında, *"Notaya alan*

Y. Violaki" yazılı. Sayfanın altında, Hüzzam makamı izah ediliyor)

205. Hüzzam / Çember / B / Aziz Efendi / Aşıka t'ân etmek olmaz müptelâdır neylesin

208. Hüzzam / Semai / Ş / Hanende Stavraki / Eyledin cevrinle bîçare beni

210. Hüzzam / Aksak Semai (Ağır Aksak) / Ş / Arif Bey (Nikoğos)/ Ey melek hûb hayâl-i kemteri

211. Hüzzam / Düyek / Ş / Hanende Nikoğos / Niçün nâlendesin öyle

212. Hüzzam / Sofyan (Curcuna) / Ş / Arif Bey / Tal'at eyler mi deyû meh sûy-i Kâğıthane'de

214. Hüzzam / Yürük Semai (Sengin Semai) / Ş / Arif Bey / Hâl-i dil-i zârımı duysa cihan

215. Hüzzam / Devrihindî / Ş / Şakir Efendi / Ey cefâ-cû dâd elinden

216. Hüzzam / Sengin semai (Yürük Semai) / Ş / Salih Efendi / Meyli ol şûhun acep ağyâre mi?

218. Hüzzam / Semai (Aksak) / Ş / Yani / Gönül düşdü çâre yokdur (*Yani* adının yanında, *"asılan, salbedilen"* manasına gelen *"Apohonistendos"* yazılı. Bu Yani'nin hangi Yani olduğunun, eğer *"Usta Yani"* olarak bilinen besteciyse, niçin idam edildiğinin ortaya çıkartılması gerekiyor)

219. Hüzzam / Semai (Aksak) / Ş / Sultan Selim / Gönül verdim bir civâne

220. Hüzzam / Çifte Sofyan / Ş / Tanburî (Mustafa Çavuş)/ Güzellerde ne bu hâlet

221. Hüzzam / Sofyan / Ş / - /İki bülbül hiç bir dala konar mı?

222. Hüzzam / Yürük semai / Ş / - / Güzellerin şâhısın sen, kapında bir kulunum ben

223. Hüzzam / (Yürük Semai) / YS / Dede Efendi / Reh-i aşkında edüp kaddimi kütâh gönül

226. Segâh / Muhammes / B / Dede Efendi (Rıfat Efendi) / Bezm-i meyde mutribâ bir nağme-i dilcû kopar (Takdimin altında, *"Notaya alan Y. Violaki"* yazılı. Sayfanın altında, Segâh makamı anlatılıyor)

230. Segâh (Mayı) / Semai (Ağır Aksak Semai) / Ş / Dede Efendi / Sermest-i gamım bâde-i hûn-i ciğerimden

231. Tiz Segâh / Agaze / (*"Yâr aman meded of"* güfteli, usulsüz, kısa bir bölüm var. Sonra, "(Hüzzam) / Yürük Semai / Ş / - / Bir güzel aldattı beni" geliyor.

233. Müstear / Hafif / B / Halil Efendi / Mânend-i hâle kol dolasam âf-tâbıma

235. Müstear / Semai (Aksak) / Ş / Şakir Efendi / Ey sâkî-i Cem, neş'e-i mül tâze yetişdi

236. Müstear / Semai (Sofyan) / Ş / Markar / Görsem seni ben ey verd-i ra'nâ

238. Müstear / Çifte Sofyan / Ş / Tanburî (Mustafa Çavuş) / Beğenirsen al yanına, nazar eyle gerdanına

239. Müstear / Yürük Semai / Nakış Semai (YS) / İsmail Ağa (Dellâlzade) / Sana dil mâh-ı tâbânım yakıştı

240. Eviç / Aksak Semai (Ağır Aksak Semai) / Ş / Şakir Ağa / Ey şâh-ı felek kevkebe-i devrân senindir (Takdimin hemen altında, Eviç makamı hakkında bilgi verilmiş)

243. "Padişâhım, sâye-i lûtfunda dünya oldu şâd" diye başlayan bir parça. (Notanın üzerinde *"hava"*, *"şarkı"* manasına gelen *"Asma"* deniyor. Başlığın altında, imparatorluk prenslerinin sünneti münasebetiyle yazılıp Kiyveli tarafından Eviç makamında bestelendiği ve Yunan okulu talebelerinin okuduğu yazılı. Sözü edilen Kiyveli, daha önce kitabını anlattığımız Kiltzanidis'tir)

245. Eviç / Aksak Semai (Ağır Aksak) / Ş / (Rıfat Bey) / Âteş-i aşkın senin ey meh-likaa (Takdimin altında şunlar yazılı: *"Sözleri Emin Âli Paşa'ya, müziği saray müzisyeni Rıfat Bey'e ait. Kiyveli tarafından notaya alındı"*)

247. Evcara / Sofyan (Aksak) / Ş / Dede Efendi / Gel ey güzeller serveri feryâdım eflâke çıkar

249. Eviç / Sofyan / Ş / - / Ateşim yanmadan tütünüm tüter

250. Irak / Semai / Ş / - / Bahar oldu sular çağlar, mesken oldu bana dağlar (Takdimin altında, sadece Y. I. Violaki'nin adı yazılı. Şarkının bestecisi olabilir)

251. Ferahnak / Zencir / P / (Zeki Mehmed Ağa) / (Takdimin altında, *"Notaya alan Y. Violaki"* yazılı. Sayfanın altında, Ferahnak makamı izah edilmiş)

254. Ferahnak / Ağır Semai (Aksak Semai) / - / (Bir saz semaisinin notası yazılı)

257. Ferahnak / Çember / B / Şakir Ağa / Meyleder bu hüsn ile kim görse ey gül-fem seni (Takdimin altında, *"Notaya alan Y. Violaki"* yazılı)

260. Ferahnak / Yürük Semai / Nakış Semai (YS) / Şakir Ağa / Bir dilbere dil düşdü ki mahbûb-ı dilimdir (Takdimin altında, *"Notaya alan Y. Violaki"* yazılı)

261. Ferahnak / Düyek / Ş / Hanende Manuk (Dede Efendi) / Beğendim seni geçmem asla ben

263. Ferahnak / Aksak Semai (Türk Aksağı) / Ş / Hanende Nikoğos / Dil verdim o gül-gonçe izâre

264. Bestenigâr / Zencîr / B / - / Meşâm-ı hâtırâ bûy-i gül-i safâ bulagör (Takdimin altında, *"Notaya alan Y. Violaki"* yazılı)

266. Bestenigâr / Devrirevan / Ş / Raif Efendi (Rıfat Bey) / Gücenmezsen budur arz-ı niyâzım

268. Bestenigâr / Çifte Sofyan / Ş / Haşim Bey / Mecbur oldum ben bir güle

269. Bestenigâr / Sofyan / Ş / (İsmet Ağa) / Yakdı cihânı âteşin

270. Bestenigâr / - / Ş / (İsmet Ağa) / Bir cefâ-cû nazlı yâre (Bu sayfa, bizdeki nüshada eksik. Eserin adını fihristten aldık)

271. Bestenigâr / Sofyan / Ş / (İsmet Ağa) / Bir görüşde beğendim seni efendim

272. Bestenigâr / Sofyan (Curcuna) / Ş / (Dede Efendi) / Ben seni sevdim seveli kaynadım coşdum

273. Acemaşiran / Hafif / P / - / (Takdimin altında, *"Notaya alan Y. Violaki"* yazılı. Sayfanın altında, Acemaşiran makamı izah edilmiş)

278. Acemaşiran / Ağır Semai (Aksak Semai) / - / (Bir saz semaisinin notası yazılı)

282. Acemaşiran / Devrikebir / B / Abdi Efendi / Ber küşây-i ma'delet hakân-ı devrân dâimâ

284. Acemaşiran / (Yürük Semai) / (YS) / (Dede Efendi) / Ne hevây-i bağ-ı sâzed, ne kenâr-ı kişt mârâ

286. Acemaşiran / Aksak Semai (Ağır Aksak) / Ş / Hanende Nikoğos / Yandı dîl aşkınla ey şûh-i şenim (Sayfanın altındaki dipnotta, Nikoğos hakkında *"Ortodoks Ermenisiydi, döneminin tek musiki hocasıydı ve sarayda hanendeydi"* deniyor)

287. "Sitreyle yarâbbi ganîyy-i settâr" diye başlayan bir parça. (Notanın üzerinde *"Asma"* deniyor.İzmirli Misail Misailidi'nin, sultan için bestelediği yazılı)

289. Şevkefza / Semai (Ağır Aksak) / Ş / Dede (Suyolcuzade Salih Efendi) / Hemdemin olsun şehinşâhâ safâlarla tarâb

291. Şevkefza / Çifte Sofyan / Ş / Sultan Selim / Ey serv-ü gülzâr-ı vefâ

292. Nühüft / Çifte Sofyan / Ş / Ali Dede / Ey serv-i kadd-i nev-reste

293. Karcığar / Aksak Semai / Ş / - / Bahar erdi güzel seyre gelmez mi?

294. Karcığar / Sofyan / Ş / (Dede Efendi) / Senin aşkın elemi, yakıyor hep âlemi

295. Karcığar / Çifte Sofyan / Ş (Köçekçe) / - / Gel derim gelmez yanıma

296. Karcığar / Çifte Sofyan / Ş / - /İnme de turnam inme sen bu pınara

297. Gülizar / Çifte Sofyan / Ş / (Dede Efendi) / Bî–vefâ bir çeşm-i bîdâd ne yaman ağlatdı beni

298. Buselik / Düyek / Ş / Hilmi Bey / Felekden ictinâb etmem seni

bûs etmeden gitmem

299. Hicazkâr / Yürük Semai / Ş / (Enderunî Ali Bey) / Ol kaş-ı kemân cevr-u cefâ yâyını kurdu

300. Hüseyni / Yürük Semai / Ş / Arif Bey / Muktezây-ı taliim mi bunca cevrin ah felek?

(302. sahifedeki "Bu kadar nâlelerim etmedi âgâh seni" diye başlayan dört kıt'alık bir gazelden sonra, kitabın fihristi gelmektedir).

7.

ASIAS LIRA [1]

3. Rast / Katakofti / Ş / Asım Bey / Hâb-gâh-ı yare girdim arz içün ahvalimi

4. Rast / Aksak / Ş / Kanunî Garbis Efendi / Gönül kurtulmuyor derd-ü elemden

7. Nihavend / Zencir / Beste / Hacı Faik Bey / Visal-i yare gönül sarf-ı himmet istermiş

11 Suzinak / Aksak / Ş / (Hanende Ahmed Bey) / Cânım dediğim cânıma kastediyor vallah

14. Hicazkâr-ı Kürdî / Frengifer / Beste / Hacı Kirami Usta / Sanmayın maziyi der-hâtır ederken ağlarım

17. Hicazkâr-ı Kürdî / Türk Aksağı / Ş / Hacı Arif Bey / Deşme dağ-ı sine-i suzanımı

20. Hicazkâr-ı Kürdî Taksim. (Kitap sahibinin bestelediği bir gazel. *"Yar, hey, ah meded, aman..."* gibi sözlerden sonra, Namık Kemal'e ait bir gazelin ilk üç mısraı, *"Mahmur bakışı aşıka bin lûtfa bedeldir / Vallahi güzel gözleri billahi güzeldir / Bir kerre nigâh etmesi aksây-ı emeldir"* ezgiyle yazılmış. Arkasından, girişteki gibi bir terennüm geliyor)

24. Hicazkâr-ı Kürdî / Aksak / Ş / Rıza Efendi / İştiyakın pek ziyandır ele de

26. Uşşak / Yürük Curcuna / Ş / Civan Ağa / Ey dil ne oldun feryad edersin?

29. Uşşak /Aksak / Ş / Baha Bey / Can hasta düşüp şiddet-i sevday-ı serimden

32. Saba / Aksak / Ş / Şevki Bey / Mey içerken düştü aksin camıma

---

(1) *"Ασιασ Λυρα. Ητοι Συλλογη Διαφορων Τησ Ασιατικιζ Μουσικησ"*. Yayınlayan: K. A. Ψαχου. Atina, 1908. Kitap hakkında etraflı bilgi almak için, Karamanlidika'nın 5. cildinin 49. sahifesine bakınız.

Asias Lira'da, notalardan önce, makam, ritm ve usul vuruluşlarının anlatıldığı üç fasıl yeralmaktadır. Ilk fasılda Rast, Nihavend, Suzinak, Hicazkâr-ı Kürdî, Uşşak, Saba, Hicaz, Şehnaz, Maye, Huzzam, Bayati, Sırf Araban, Hüseyni ve Eviç makamları anlatılmakta; ikinci fasılda ritm hakkında bilgi verilmekte; son fasılda da Tek Sofyan, Türk Aksağı, Sengin Semai, Curcuna, Katakofti, Aksak (veya Ağırlama), Ağır Aksak, Frengifer ve Zencir usullerinin vuruluşu gösterilmektedir.

35. Hicaz / Sengin Semai / Ş / Galip Bey / Gül yüzünde şebnem-i eşki görünce ben o dem

37. Maye / Ağır Aksak / Ş / İmam-ı evvel-i şehriyari merhum Mustafa Efendi (Kazasker Mustafa İzzet) / Şeb midir bu ya sevâd-ı âh-ı pinhânım mıdır?

40. Hüzzam / Aksak / Ş / Arif Bey (Nikoğos) / Sen bana vad-i visal etdin de zalim gelmedin

43. Bayati / Ağır Aksak / Ş / Rıza Bey / Aman ey yâr-i cefa-pîşe nizâr etme beni

47. Hüseyni / Curcuna / Ş / Rıza Efendi / Bak şu güzel köylüye, işte bu kızdır peri

50. Eviç / Ağırlama / Ş / Suyolcu Salih Efendi / Ey şûh-i cihan sevdi seni can

53. Melos Arabikon (Arapça Melodi. Makamı *Sırf Arazbar* yazılı. Güfte yerine, sadece *"le le lel li..."* gibi terennüm heceleri var)

55. Melos Kurdikon (Kürtçe Melodi. Makam yazılmamış, bir önceki gibi terennüm heceleri var)

Ek-1:

Rauf Yekta Bey'in, 17 Kanunsani 1899 günlü İkdam gazetesinde çıkan makalesi

RUM KİLİSELERİNDE MUSİKİ

Geçen sene İkdam'a yazmaya başladığımız makalât-ı musikiyenin intac ettiği münakaşat -hak ve hakikatin hangi tarafta olduğu bilâhare anlaşılmakla beraber- o kadar şevkimi kırmış idi ki, o zamandan beri, -Zekâi Efendi merhumun tercüme-i hali istisna edilirse- muhterem gazetemize bir makale olsun yazmak müyesser olamadı. Garibi şurası ki: münakaşât-ı ma'lûmenin hitamından sonra bazı resail-i mevkute veyahud ceraid-i yevmiye sahifelerinde tesadüf edilen makale ve fıkralarda hâlâ "münâzarat-ı saire gibi neticesiz kalmış olan musiki mübahasesine" makam-ı tarizde telmihatda bulunmaktan geri durulmuyor idi. Fikr-i acizaneme göre bunda taaccüb veya tariz edilecek birşey yok idi; çünki şimdiye kadar sahaif-i matbuatda cereyan eden mübahaselerin hangisi netice-pezîr olmuş, tarafeyn-i mübaheseynden hangi taraf hatasını itiraf etmişdir ki böyle bir hal musiki münazarasında görülebilsin? Halbuki bizim münazaranın zahiren zannolunduğu kadar neticesiz kalmadığını erbab-ı musiki pek güzel anlamış, takdir etmiş idi; suret-i cereyan-ı mubahase, musikimizin Avrupa musikisinden esasen hangi noktalarda ayrıldığı hakkında mesail-i musikiyenin -muallim-i fazıl Salih Zeki Beyefendi Hazretleri gibi kümmelîn-i erbab-ı fennin mazhar-ı tasdiki olacak bir suretde- hallini intac eylemiş ve o yolda bir takım hakayık-ı fenniyenin ilk defa olarak saha-i sübuta çıkmasını mucib olmuş idi. Bu da az bir muvaffakiyet midir? Neticenin bu kadarı bile bizim için mucib-i memnuniyet ve cidden ümid ve intizarımızın fevkinde bir nimet ve mes'adet iken ahiren ceraid-i yevmiyenin birinde gördüğümüz bir bend-i mahsus, şark musikisinin müstenid olduğu nazariyat hakkında yazmaya başladığımız halde o kadar gürültülü itirazata uğrayan naçiz makalelerimizin hiç me'mul etmediğimiz bir tarafdan daha nazar-ı dikkati celbettiğini bize haber veriyor.

Zaten birçok zevat-ı kıram tarafından makalâtımıza devam için

ibzal buyurulan teşvikat-ı mütemadiyeye eviddâ' ve ihvandan birçoğunun rica ve iltimasları dahi munzam olarak kemafissabık her hafta bir makale ile müntesibîn-i musikiyenin istifadesine karar vermiş bulunuyor idik ki tam bu sırada o bendin yazılması bizim için bir vesile-i teşvik hükmünü aldı; binaenaleyh bu haftadan itibaren müstainen bitevfikiteâlâ yine musahabat-ı musikiyemize başlıyoruz. Şimdilik temenni edeceğimiz birşey var ise o da emsâl-i sabıkası gibi vâhî itirazlarla tazyî-i evkate mecbur edilmeyerek biraz da kendi halimize bırakmaklığımızı ricadan ibaretdir; bu ricamızın erbâb-ı insafca mazhar-ı hüsn-ü kabul olacağı hakkındaki ümidimiz pek kavidir.

Bend-i mezkûrun hulâsa-i meâlini arzetmezden evvel şurasını tahattur edelim ki geçen sene haftalarca devam eden münakaşat-ı musikiyeye sebep olan mesaîlin zübdesi ne idi? Kemana bir kiriş ilâvesi! filân bunlar hep mesâil-i iptidaiyeden idi ki en nihayet mes'ele-i atiyyenin mevki-i münazaraya çıkmasını mucib olmuş idi:

(Musikinin alaturkası alafrangası olmaz; Avrupa musikisinin nazariyatı şark musikisine kabil-i tatbikdir!)

İşte münazarat-ı mebhûse bu fikirde bulunanların ne kadar yanlış bir yola gittiklerini isbat etmek maksadiyle icra ediliyor idi. Bend-i mezkûr mealine nazaran şark musikisinin kendisine mahsus olan nazariyatı ile bu musikide kullanılan tam, nısıf ve çeyrek sadalar hakkında birinci defa olarak meydan-ı sübuta vaz' etdiğimiz delâil-i fenniye, Rum Patriki rütbetlû Kostantinos Efendi hazretlerinin nazar-ı dikkatini celbederek teşebbüsat-ı âtiyye-i nafi'de bulunmalarını intac eylemiştir.

Malum olduğu üzere Rum kiliselerinde âyin-i ruhani icrası esnasında hoş-elhân muganniler tarafından mezhebe ait manzumeler okunur; bu manzumeler kadimen şark musikisinin havi olduğu makamat-ı lâtifeye tatbikan bestelenmiş olduğundan alafranga musikiye kat'a benzemezler. Hatta zîrde vereceğimiz tafsilattan anlaşılacağı vechile bunların besteleri tedkik edilince elyevm Osmanlı musikisinde müstamel olan makamata pek ziyade müşabih bulundukları tahakkuk eder. Bu manzumeler bestelerinin muhafaza-i letafet-i asliyelerine itina edilmeyerek tedricen onlara bedel alafranga usul ve tarzında bazı manzumatın meydan almağa başladığını gören patrik müşarünileyh hazretleri Ortodoks kiliselerinde okunan manzumelerin alafrangaya dönülmesini men' ile beraber, tarz-ı kadîmin ıslah ve tanzimi ve kilise musikisi için asr-ı hâzır-ı terakki ile mütenasib bir nazariyenin kabulü esbabının istihsaline teşebbüs ederek şayan buyurulan müsaade-i mahsusa üzerine kilise muganniler inden bu işin hakikaten ehli ve erbabı olan bazı esâtize ve rehabînin patrikhane

dairesinde müzakeratda bulunmalarına karar vermiş ve bunlar dairesinde bulunmak üzere İzmir kilisesi baş muganni si Misailidi Efendi'yi Dersaadet'e celb eylemiştir.

Refikimiz verdiği havadisi buraya kadar yazdıktan sonra bu işi müzakereye memur olan rehabînin usul-i musikide behre ve vukuf-u kâmilleri azâde-i iştibah olan esatize-i musikiyemize dahi müracaat etmiş olduklarını ilâve-i makâl ediyor ki bizim istihbarat-ı hususiyemiz de bunu müeyyed olduğundan Rum kiliselerinde müsta'mel olan musiki üzerine vaktiyle icra etdiğimiz tetebbuat mahsulü olan bazı mütalâatı -erbabınca mucib-i istifade olur ümmidiyle- ber vech-i zîr arz-ı beyana ibtidar ediyoruz.

*

İzmir'den celbedildiği beyan olunan (Misailidi) efendi ismini gazetede okuduğumuz zaman bu isim bize pek yabancı gelmedi; biraz düşününce iktidar-ı musikisi ile Avrupaca dahi maruf olan bu zata dair çend sene mukaddem Fransa meşahir-i musikişinasanından Mösyö (Dökodre)nin bir eserinde okuduğumuz takdiratı hatırladık. Evvelemirde bu ciheti biraz izah edelim:

Şark Rum kiliseleri musikisi hakkında 1875 tarihine kadar Avrupa'da malumat-ı mükemmeleyi hâvî bir eser te'lif edilmediğinden bu babda tedkikat-ı fenniye icra etmek üzere Fransa Maarif-i Umumiye Nezareti, tetebbuat-ı amika-i musikiyesiyle elyevm Fransızlar'ın medar-ı iftiharı bulunan Mösyö (Dökodre)nin memuriyet-i mahsusa ile memalik-i şarkiyeye i'zamına karar verir; mümaileyh bu karara binaen sene-i mezkûre kânun-ı sanisinin üçüncü günü Paris'ten hareketle evvelâ Yunanistan'a uğradıktan sonra memalik-i şahaneye seyahat ederek İzmir'e, badehu Istanbul'a gelmiş ve gerek İzmir'de ve gerek burada kaldığı müddetçe Rum kiliseleri muganni lerinin en muktedirleriyle mülâkat edip okudukları manzumatı notaya almıştır. Mösyö (Dökodre) bilâhare Paris'e avdetinde mezkûr manzumeleri mütaleat-ı mahsusasıyla ayrıca neşrettiği gibi bu seyahat-i musikiye esnasındaki hatıratını da: (Souvenirs d'une Mission Musicale en Grece et Orient) unvanıyle 1878 senesinde yine Paris'te tab' ve neşr eylemiştir [1]. Mümaileyh bu eserinin bir fıkrasında, İzmir'de görüştüğü musikişinasanı tâdâd ettiği sırada şehr-i mezkûrda kâin (Aya Dimitri) kilisesinin baş muganni si Misailidi

(1) Bu hatırat ibtida (Tan) gazetesinin 6, 9 ve 10 Kânunsani 1876 tarihli nüshalarına tefrika suretiyle dercedilmiş, muahharen ayrıca risale şeklinde dahi tab' olunmuştur.

efendi ile suret-i mülâkatını hikâye ediyor ki işte bu refikimizin malumat-ı musikiyesinden istifade edilmek üzere İzmir'den celbedildiğini yazdığı Misailidi efendinin bu zat olduğuna şüphe yoktur. Mösyö (Dökodre) o fikrasında Misailidi efendinin kilisesinde istima' ettiği manzumatın letafet-i mahsusasını ma'takdir beyan ettikten sonra mümaileyhi şu yolda tavsif etmektedir:

(Misailidi efendi zeki ve mütefennin bir zattır. Bizans musikisini yeniden ihya ve tanzim edemese bile, mahsul-i mesaisinden ciddî semerat ikti-tâf edilmesi me'muldür. Bu zatın emsâlinde nadiren tesadüf edilen bir meziyyetini daha gördük ki o da esassız bir nazariyeyi ale'l-amyâ kabul etmemesidir; bir mes'eleyi güzel tedkik ve muhakeme eder ve onu ta menşeinden nazar-ı itibare alır. Musikiden bâhis olan asar-ı kudemayı gözden geçirmiş ve maateessüf tab'ına muvaffak olamadığı mühim bir eserinde asar-ı mezkûrede mündemiç olan kavaid ile asar-ı hâzıranın müstenid olduğu esaslar arasındaki mübayenetleri zikr-ü tadad eylemişdir. Bizans musikisinin esası kadim Yunan musikisi olduğunu iddia eden bu nazariyat kitaplarında bulunan birçok hatayatı göstermekle iktifa etmeyip bu iki musiki beyninde mevcud olan farkı da bilfiil isbat etmiştir).

Mösyö (Dökodre) eserinde Misailidi efendi hakkında şu satırları tahrir ve mevzuubahsimize taalûku olmayan bazı hatıratını kaydettikten sonra Dersaaddet'e muvassalatını ve burada icra ettiği tetebbuat-ı musikiyeyi tafsile girişiyor; Fener kilisesinde icra edilen ayin-i ruhanide okunan manzumelerin tarz-ı tegannisini İzmir'dekilerden daha ziyade muhtac-ı ıslah bulunduğunu ketm edemeyerek intizarının hilâfında zuhur eden bu hale teessüf-hân oluyor.

Badehu şehrimizde kaldığı müddetçe, Tur-ı Sina manastırlarından birinin reis-i sabıkı olan (Aftonidi) ve Heybeliada Rum mektebi muallimlerinden şair-i meşhur (Tantalidi) efendilerin malumat-ı musikiyelerinden pek ziyade istifade ettiğini müteşekkiren beyan ediyor.

Eser-i mezkûrun birkaç sahifesi daha mütalea edilince ol tarihte Galata'da (Aya Yani) kilisesi baş muganisi (Viyolaki) efendi hakkında bazı takdirata tesadüf olunur; Mösyö Dökodre çeyrek sesleri [2] tamamiyle göstermesinden dolayı "tanbur"un kilise musikisinin resmî sazı olduğunu ve Viyolaki efendinin kendisine erae ve isbat ettiğini yazarak mümaileyhin: (Vukuf ve ihata-i musikiyesiyle Rum musiki-i ruhanisinin ıslahı kendilerinden intizar edilen zevât meyanında bir mevki-i mahsus ihrazına liyakati müsellem bir üstad olduğunu) itiraf ediyor.

[2] Osmanlı musikisinde (çeyrek ses) var mıdır? Yok mudur? Bu bahsin bir makale-i mahsusa ile izahı mukarrerdir.

Bizim aldığımız malumata göre bu defa Rum kiliseleri musikisinin ıslah ve tanzimi için Patrik Efendi hazretleri tarafından icray-ı müzakerata memur edilen encümen-i musiki, elyevm patrikhane kilisesinin sermugannisi olan işte bu Viyolaki efendinin taht-ı riyasetinde bulunmakta imiş; Viyolaki ve Misailidi efendilerin müsellem olan ehliyet ve kifayetleri bu meseleyi hüsn-ü suretle halle kâfi olacağına şüphe edilemez iken bu iki üstad-ı muktedir arasında dahi bazı mesail-i musikiyece ihtilâf bulunduğunu haber alıyoruz.

Bu ihtilâf-ı efkârın hangi mesaile aid bulunduğuna dair malumatımız yok ise de Rum kiliseleri musikisinin müstenid olduğu nazariyatın -fenn-i musikinin asrımızda vasıl olduğu terakkiyat nokta-i nazarından muhtac-ı ikmal gördüğümüz bir ciheti hakkında bazı mütâleat-ı hayırhâhânemiz olduğundan onları bu vesile ile beyan etmeye cür'et edeceğiz, erbabının nazar-ı dikkatini celbederek mucib-i istifade olur ise bahtiyarlığımız tabiîdir.

*

Rum kiliseleri musikisine mahsus olarak telif edilen nazariyat kitaplarının beyanına nazaran bu musikide "başlıca" sekiz makam mevcuddur ki bunlardan dört makama (makamat-ı asliye - modes authentiques) diğer dört makama dahi (makamat-ı fer'iye - modes plagaux) namları verilmektedir.

Bir zaman hasıl olan merak ile bu makamları ve bunlardan bestelenen manzumeleri -Musiki-i Osmanî ile bilmukayese- nazar-ı tedkikden geçirmiş idik; bu tedkikatımız neticesinde musiki-i Osmanî ile Rumların kilise musikisinin kat'iyyen bir esasdan mütevellid, bir nazariyeye müstenid olduğunu ve zahiren görünen mübayenetin de tavr-u reftar ihtilâfatından ibaret bulunduğunu anlamış idik. Zaten Rum vatandaşlarımızdan hem kiliseye hem de harice mensup esatize esamisine tarih-i musikimizde mine'l-kadim tesadüf olunagelmesi ve ezcümle üstad-ı şehir rahib "Zaharya" (3) ve rivayete nazaran (Sa-

(3) Zaharya'nın, firdevs-aşiyan Sultan Ahmed Hân-ı Salis hazretleri asrında Fener kilisesinde muganni olduğu geçen sene Nuri Şeyda beyefendi biraderimiz tarafından yazılan makalâtın birisinde beyan olunmuş ise de gerek bu zatın ve gerek rahip Andreya ile Çelpon, Amalya, Corci, Andon, Vangeli, Ilya, Yorgaki, Usta Yani, Kemani Miron... gibi esatizenin tercume-i halleriyle eserlerine dair elde hiçbir malumat olmadığından Patrikhane kuyudunda bu ustadlar hakkında bulunması me'mul olan malumat-ı biyografiyenin matbaamıza irsaline inayet olunduğu takdirde derdest-i tahrir bulunan Musiki-i Osmanî Tarihi için buyuk bir hizmet edilmiş olacağını arz ile partik efendi hazretlerinin bu babda ibzâl-i himmet buyurmalarını bilhassa niyaz eyleriz.

ba çenberi) peşrevinin sahibi olup cennetmekân Kanuni Sultan Süleyman Han hazretleri tanburilerinden olan rahip "Andrea" gibi üstadların bu meyanda bulunması müddeamızı teyid edecek delâildendir. Bu üstadların kilise için besteledikleri âsar ile haricdeki saz takımlarına mahsus olarak tanzim etdikleri peşrev, beste ve semailer arasında "tavren" bir fark-ı mühim bulunduğu müsellem bulunması lâzım geleceği de tabii olmakla beraber her iki cihet için istimal etdikleri musikinin nazariyat ve makamatı yekdiğerinden ayrı olacağını akl-ı selim kabul eder mi?

Kariin-i kirama bir kat daha itminân bahşolmak üzere kilise musikisinde mevcud olan sekiz makamın bazılarını burada tahlil edeceğiz: bu makamlardan birinci (makam-ı aslî) ile bestelenip Rum kiliselerinde okunan (Krie ekekraksa pros se isakuson mu) duasının bestesi, Musiki-i Osmanî ıstılahatınca (uşşak) -yahut nagamatın pek de nevadan yukarı çıkmamasına nazaran- mükemmel bir (huzi) makamı olduğu gibi yine birinci (makam-ı fer'i) ile bestelenen ve izdivac ayin-i ruhanisinin hitamına doğru olunan (İsai ya hore ve ey parsenon) duası dahi (uşşak)dan başka birşey değildir.

İkinci (makam-ı aslî) öyle bir tarza malikdir ki evvelâ (hüzzam) gibi dolaşarak segâh perdesinde muvakkat kararlar yapdıktan sonra çıkıp nevada bir asma karar ile kalır; tahkikimize nazaran bu makamın asıl karargâhı segâh perdesi imiş. (Fos ilaron ayas doksis) duası bu makam ile bestelenmiştir. İkinci (makam-ı fer'i)ye gelince bu makam bizdeki (hicaz) makamının büsbütün aynıdır. Hele bu makamdan olan (Kirie ekekraksa) duasına zeminli meyanlı mükemmel bir "hicaz beste" nazariyle bakılabilir; (Methimon o theos ginete) duası da bu meyanda zikre şayandır. Diğer duaları teşrih edecek olsak musiki-i Osmanî makamatından biriyle bestelendiği tezahür edeceği cihetle tatvil-i kelâmdan ihtirazen bu kadarla iktifa ediyoruz.

Şimdi asıl şurasını erbabının nazar-ı dikkatine arzetmek isteriz ki Musiki-i Osmanî ile bir esasdan mütevellid olduğuna şüphe kalmayan musiki-i kenisaiyyenin nazariyatı olmak üzere Rumca telif edilen kitablarda gösterilen hissiyat ve nazariyat fennü bir kaideye mi müsteniddir? Yoksa bir parça iptidai ve indî midir? Sözün doğrusunu söylemek lâzım gelirse itirafından çekinmemeliyiz ki şimdiye kadar Musiki-i Osmanîye'nin bir nazariye-i fenniyesi meydana çıkamamış ve bunca zamandan beri devam eden bu hal-i gaflet bazı kimseleri Avrupa musikisi nazariyatını şark musikisine tatbike heveslendirmiş ve bazıları da Haşim Bey merhumun şarkı mecmualarını nazariyat kitabı zannetmek derecesinde eser-i vukuf (!) ızhar etmiş iken Rum vatandaşlarımızın kilise musikisi nazariyatından bâhis olarak te'lif ve neşrettikleri kitaplar -bizim mahud mecmualara

hurâfât ile memlû olan edvar risalelerimize nisbetle- hem daha müfid, hem de daha makul addolunmak meziyyetini haiz bulunmaktadırlar.

Maamafih şurası da kabil-i inkâr değildir ki nazariyat-ı musiki ile iştigal edecek zevatın ulûm-u riyaziyeden bir parça nasibi olması lâzım geldiği gibi biraz da (hikmet-i tabii) bilmesi iktiza eder. Vâkıa elyevm Avrupa'da basılan "nazariyat-ı musiki" kitaplarının, "solfej"lerin hiçbirisinde sadalar arasındaki niseb-i adediye ve saireye müteallik (akustik) bahislerine tesadüf edilmez; çünki Avrupa musikisinde müstamel seslerin kıymetleri, aded-i ihtizazları vaktiyle takarrür etmiş ve bu bahisler (hikmet-i tabiiyye)nin (savt) mebhasini teşkil etmek üzere hikmet kitablarına dercedilmiş olduğundan yeni musikiye başlayan kimselerin zihnini bunlarla iştigale hacet kalmamışdır. Lâkin bizde böyle mi ya? Biz henüz musikimizde kullandığımız seslerin kıymet-i fenniyesini mükemmelen tayin etmemiş bulunuyoruz. Hikmetşinas-ı şehir Salih Zeki beyefendi hazretleriyle geçen sene icra edilen tecrübelerimizin neticesi olarak müşarünileyh tarafından İkdam'a yazılan makalât-ı âlimânede bu babda bir hayli izahat münderic idi; o zamandan beri devam eden tedkikat netayici dahi beminnetulkerim peyderpey yazılacakdır.

Malum olduğu vechile esvat-ı musikiyenin kıymetlerini bulmak, beynlerindeki eb'adı takdir etmek için fenen iki usul mevcuddur. Birincisi bu sesleri aded-i ihtizazlarıyla göstermek, ikincisi saday-i musikiyi veren telin tûlüne nazaran esvât-ı mezkûrenin o telin hangi noktalarına tesadüf edeceğini gayrı mütehavvil nisbet-i adediye ile tayin etmekdir. Bu iki usulün netice itibariyle yekdiğerinden asla farkı yokdur.

Aded-i ihtizazı saymak için icad edilen aletler kadîmen mevcud olmadığından (Farabi), (İbn-i Sina), (Abdülkadir-i Maragî) gibi hikmet ve musiki alimleri, perdeleri tayin için ikinci usulü istimal etmişlerdir. Hatta en kadîm hükemay-i yunaniyeden olan (Fisagores) dahi nisbet-i adiye usulüyle esvâtı tayin etmek tarikini ihtiyar eylemiştir. Halbuki kilise musikisi için yazılan kütüb-ü nazariyede bu iki usulden büsbütün başka bir tarîk-i nazarî takib edildiğini görüyoruz; bir oktav dahilindeki tabii sesleri göstermek maksadıyla tulânî bir cedvel resmederek pes perdesi aşağıdan başlamak üzere tabii seslerin arasında bulunan (eb'ad - intervalles) birer aded ile gösteriliyor; perdelerin la, si, do... makamına kaim olan rumca isimleri o perdenin hizasına yazılıyor. Tarifatımızın daha güzel anlaşılması için bu cedveli şuraya aynen nakl ile her perdenin mukabilinde Musiki-i Osmanî'de müradifi olan isimlerini ilave edeceğiz:

Muhayyer		Pa
	12	
Gerdaniye		Ni
	7	
Evc		Zo
	9	
Hüseyni		Ke
	12	
Neva		Di
	12	
Çargâh		Ga
	7	
Segâh		Vu
	9	
Dügah		Pa

Fikr-i acizanemizce perdelerin eb'adını bu suretle göstermenin hiçbir kıymet-i fenniyesi yokdur. Çünki 9,7,12 rakamları ne aded-i ihtizaz gösteriyor ne de nisbet-i adiye! Kilise musikisinin ıslahı için evvel emirde bu sesleri hikmet-i tabiiye kavaidine tevfikan (mikyas-ı sada - sonometre) üzerinde tayin etmek ve badehu aralarındaki yarım ve çeyrek sesleri yine bu kavaide göre taht-ı intizam ve ıttırada almak icab eder; Çünki bu sesler bir kaide-i muntazama ile tayin edilemez ise nihayet kilise makamlarının tedricen mahvolup yerine majör ve minörden ibaret olan alafranga musikinin kaim olacağına şüphe etmemelidir. Rum vatandaşlarımızdan bazı erbab-ı merakın bu babda bazı tecrübelerde bulunduklarını maalmemnuniye işitiyoruz; ezan cümle (Leonida Nikola) efendi namında bir zatın Avrupa'dan mükemmel bir (mikyas-ı sada) celbederek esvat-ı musikiyemizi bu alet üzerinde tayin etmek himmet-i terakkiperveranesinde bulunduğu haber alınmışdır ki her halde şayan-ı teşekkürdür. Ahıren aldığımız malumata göre Rum patrikhanesi nüfus kalemi müdürü (Nikola İstrati Begane) efendi dahi müddet-i medîdeden beri (nazariyat-ı musiki) üzerine devam eden tecârib-i fenniyesi netayicini kaleme aldığı makaleyi maarif nezaret-i celilesine takdim ile tab' ve neşri için ruhsat-ı resmiye itasını istida eylemişdir. Bu zatların tarafından icra edilen tecârib netayicine dair malumat-ı kâfiye alır isek mütalâat-ı mahsusamızı yazarız. Bir de makamat-ı kenisaiyyeye (armoni) ilmini tatbik etmeye şimdiden heves etmemelidir; bu cihet ileride düşünülebilir. Çünki Avrupalılar'ın (majör) ve (minör) olarak tanıdıkları iki makama mahsus olarak yapılan (armoni), makamat-ı şarkiyyeye tatbik edildiği halde Avrupa musikisinda asla bulunmayan bu ma-

kamların mahiyet-i mümeyyizesini ta esasından mahvettikten başka meydana çıkacak eseri ne şarklıların ne de garblıların hiçbir şey anlamayacakları bir şekl-i garibe ifrağ edeceğine muhakkak nazariyle bakmalıdır...

Fenn-i celîl-i musikiye olan muhabbet-i fevkalâdemiz bize şu satırları yazdırdı; maruzatımız sırf o muhabbet-i musikiye eseri olduğu gibi maksadımız dahi üstad-ı şehir (Zaharya) gibi zevatın hidemat-ı bergüzidesi sebk etmiş olan musiki-i kenisaiyyenin letafet-i asliyesinin hüsn-ü muhafazasıyla beraber ıslah ve tanzimi esbabının istikmali için mütaleat-ı hayırhahâne arzından ibaret olmakla hüsnüniyetimizin takdir olunacağını ümid eder ve rütbetlû patrik efendi hazretlerine bu babdaki teşebbüsat-ı terakki-i cûyanelerinden dolayı teşekkürat-ı mahsusamızı takdim eyleriz. İcray-ı müzakereye memur edilen esatize-i muktedîre arasında muhtelif-i fih olan mesail-i musikiyenin neden ibaret olduğuna dair ileride malumat-ı mükemmele aldığımız takdirde vârid-i hatır olacak malumat-ı acizanemizin yine bu sütunlarda arz ve izahından geri durulmayacağı derkârdır.

Ek-2:

Mecmua-i Makamat'a,
Haşim Bey Mecmuası'nın
ilk baskısından yapılan
usullerle ilgili alıntı:

(Mecmua-i Makamat'ta, Haşim Bey'deki (1) *bazı Osmanlıca kelimelerin açıklamaları, parantez içerisinde verilmiş. Bunlar, aşağıdaki metinde aynen yeralıyor. Ancak yine Haşim Bey'deki bazı kelimeler, Mecmua-i Makamat'ta başka türlü geçiyor. Değişik yazılmış kelimelerin Haşim Bey'deki asıllarını, kelimeden hemen sonra* (HB: ....) *şeklinde gösterdik)*

"Der Târif-i Usûlât: Sazende-i Hassa Haşim Bey'in Mecmua-i lâtifesinden naklolunmuştur:

"Usul tabir olunan madde nagamat-ı (seda) mevzunenin terazisi olmağile her bir nagamat-ı mevzune usule tatbik olunmadıkça, kaide-i musikiye mugayir olduğundan, (HB: olunduğundan) evvelâ müptediye lâzım olan nagamatın (HB: nagamattdan) evvel, usulü tahsil etmek elzem ve ehemm olduğundan, kâffe-i usulât bervech-i tafsîl sebt-u beyân olundu.

Darb tabir olunan nagamatın mevzun olmasında, medd-u kasrı (uzun kısa) ve mabeyinlerinin mikdar-ı vaslı (HB: faslı) içün vezn olunan zamana derler.

Ve bu darb üç nev'idir. Hafif-i evvel, hafif-i sani, sakîl. Hafif-i evvel tabir olunan, evveli müteharrik sani sakin iki harfin telâffuzu mikdarı zamandır. Hafif-i sani, hafif-i evvelin zıfıdır (yani iki katı) (HB: parantez yok, son iki kelime metnin devamı). Sakîl, hafif-i saninin zıfıdır.

Amma mikdar-ı telâffuz itidale riayetle istimal edenin iradesine

(1) Haşim Bey, mecmuasını kaleme alırken, usuller bahsinde, uslûp olarak Nasır Abdulbaki Dede'nin (1765-1821) *Tedkik ve Tahkik* risalesinin usul bahsinden etkilenmiş gibi görunmektedir (*Tedkik ve Tahkik*'in bizdeki nüshası, 25.b'den sonra). Bolahenk Nuri Bey (1934-1910) ise, Istanbul'da, 1863'te basılan mecmuasında, Haşim Bey'in usul bahsini neredeyse aynen almıştır (Nuri Bey'in mecmuasının 6. sayfasına bakınız).

mütevafikdır (ihale olunmuşdur) (HB: mevkufdur). Ve bu usulün istimali, ellerini dizlerine vurmak ile (HB: hâsıl) olduğundan, sağ el ile "düüm" ve sol ile "tek" ve evvel sağ sonra sol el ile "teke" lâfızları ve iki el ile birden teşdîd ile "tekke" lâfızları icra olunur. Ve "teke"nin istimali şöyle ki, "teke" lâfzı (HB: telâffuz) olundukta, "te" lafzı sağ elde icra olunur (HB: "te" lafzı sağ elde ve "ke" lâfzı sol elde icra olunur). Ve usulün reftarına göre (yürümesine göre) bir darbdan ziyade olan "teke" ve teşdîdle "tekke" lâfızlarıdır. Ve bu tarifle usulât bervech-i izah zîrde (ileride) şerh-u beyan olunub, "düm" ve "tek" ve "teke" ve teşdîd ile "tekke" lâfızlarını telâffuzda medd-u kasr etmekden ibarettir. Meselâ "düm" lâfzı hafif-i evvel, "düüm" lâfzı hafif-i sani, "tekke" lâfzı sakîl itibar olunub, bu lâfızlardan her kaç lâfz bir yerde cemm te'lif (HB: cemmi te'lif) olunur ise, ondan hâsıl olunan heyete usul derler.

Meselâ düyek tabir olunan usulde hafif-i evvel itibarı ile sekiz darb mevcud olduğundan, işbu eşgal üzere istimal olunur".

(Buradan sonra, yine Haşim Bey'den naklen, 27 adet usulün (düyek, sengin semai, devri revan, çember, yürük semai, hafif, çifte düyek, muhammes, sofyan, frenkçin, evsat, nim devir, nim hafif, frengifer, evfer, leng fahte, fahte, devrikebir, nim sakîl -başka şekli-, berefşan, zencir, havi, fer, darbıfetih, nim sakîl, hezec, remel) vuruluşları gösteriliyor. Ardından, yine metinle ilgili Türkçe ve Rumca mülemma bir kısım geliyor. Bu bölümde, mecmualar arasında cümle farkları var. Her ikisini de, ayrı ayrı veriyoruz)

Mecmua-i Makamat'taki şekil:

"Darbeyn tabir olunan usul, remel ile berefşan, remel ile muhammes, devrikebir ile berefşan, frengifer ile berefşan, yani reftarı biribirine mutabık olan iki usulden mürekkepdir".

"Eşkal-i nev'-i sani: Bu usul ve bâlâda muharrer devri revan dahi beste ve nakışlarda müstameldir ve hafif-i saniyle 13 darbdır *(Vuruşları veriliyor).*

Hafi olmaya ki bâlâda muharrer devri revan usulünün, ayrı olarak iki nev'i dahi vardır. Ve reftarları biri birine muhaliftir, nev'-i evvel, hafif-i saniyle 26 darbdır.

(Vuruştan sonra...) Ve diğer bir şarkı devri revanı dahi vardır, eşkali böyledir. Ve bunlardan maada bazı usulât dahi mevcud ise de, mütedavil olan bunlardır.

Çifte sofiyan usulü sağ elile darbla (yani teki tek vurarak) okunmaya suhulet olmak için, merhum Muallim Teodoros P. P. Fokaeos, bu dört buçuk darbdan ibaret usulü ihdas etmiştir ve bunun eşkali, bu gibidir:

Bir iki üç dört
1 1 1 1 1/2

deyip, dördüncü bir buçuk darb olduğu için her dörtte yarım darb eli ağır almaya lâzım gelir. Ve bu vechile, el defaat ile alışıldıkta, bu usuldeki olan darbların okunması, çifte sofiyan usulü misillû icra olunacaktır".

Haşim Bey'deki şekil:

"Darbeyn tabir olunan usul remel ile berefşan, remel ile muhammes, devr-i kebir ile berefşan, frengifer ile berefşan yani reftarı biribirine mutabık olan iki usulden mürekkebdir. Bu usul ve bâlâda muharrer devri revan dahi beste ve nakışlarda müstameldir.

Nev'-i sani: Hafif-i sani ile 13 darbdır ve bu usul şarkılarda müstameldir. *(Vuruşlar veriliyor)*

Hafi olmaya ki, bâlâda muharrer devri revan usulünün ağır olarak iki nev'i dahi vardır ve reftarları birbirine muhaliftir. Nev'-i evvel: Hafif-i sani ile 26 darbdır, eşkali bu vechiledir. *(Vuruşlar veriliyor)*

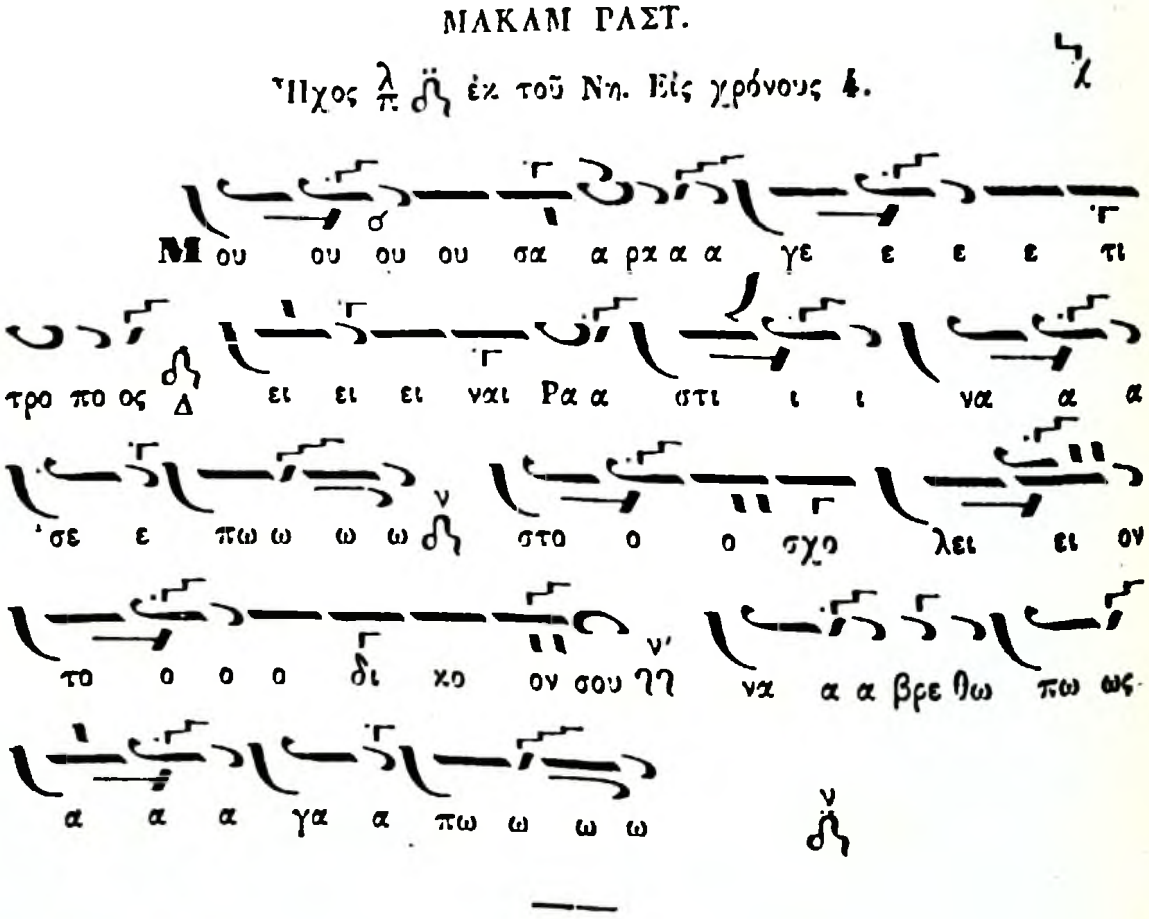
Ve diğer bir şarkı devri revanı dahi vardır, eşkali böyledir. *(Vuruşlar veriliyor)*

Ve bunlardan maada bazı usulât dahi mevcud ise de, mütedavil olan bunlardır".

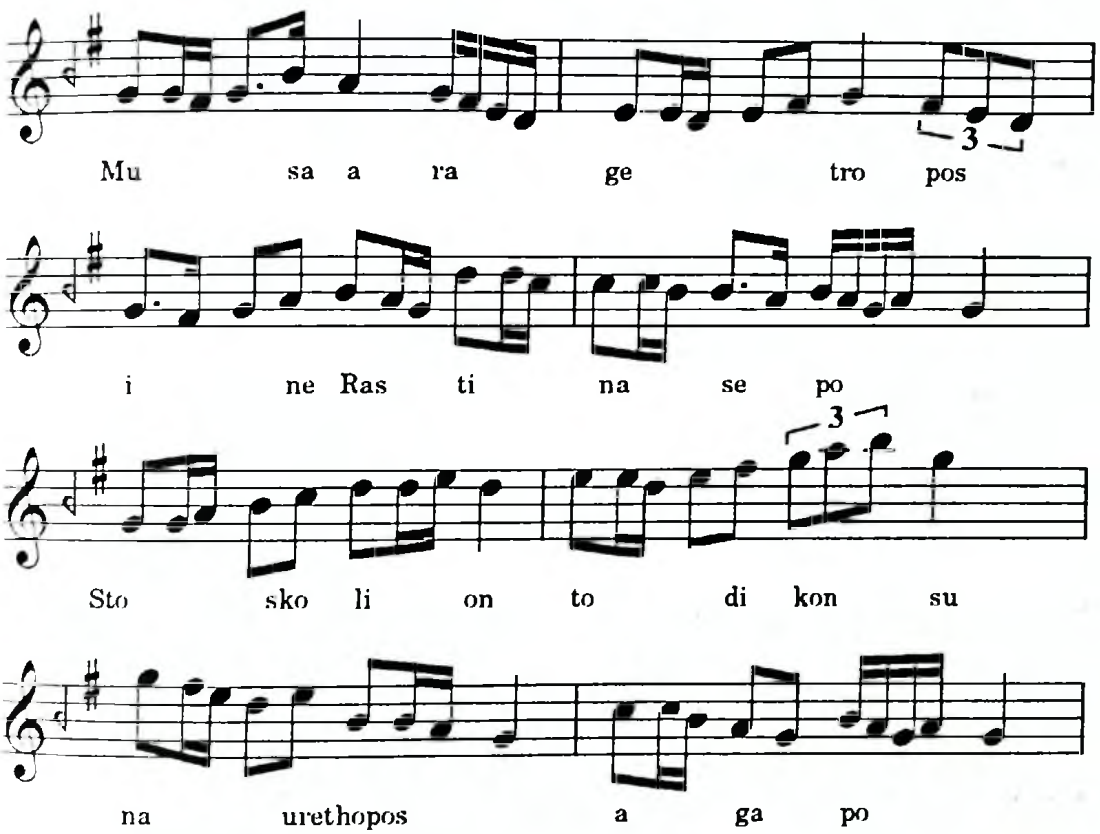
Ek-3:

Kâr-ı Natık
çevirisi

Kiltzanidis'in yayınladığı Rumca güfteli Kâr-ı Natık'ın baştaki Rast bahri ve günümüz notasına çevirisi (sah. 26)



RAST MAKAMINDA
KÂR-I NATIK



Musa arage ti tropos ine Rasti na se po
Sto skolion to dikon su na uretho pos agapo!

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΕΙΣ ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ

ΤΗΣ

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ,

ΣΥΝΤΑΧΘΕΙΣΑ,

ΠΡΟΣ ΧΡΗΣΙΝ ΤΩΝ ΣΠΟΥΔΑΖΟΝΤΩΝ ΑΥΤΗΝ

ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΝΕΑΝ ΜΕΘΟΔΟΝ,

ΠΑΡΑ

ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΜΑΔΥΤΩΝ

Διδασκάλου τοῦ Θεωρητικοῦ τῆς Μουσικῆς.

« [illegible]

(Ἰσοκρ. Εὐαγ. ἐγκώμ.)

ΕΝ ΠΑΡΙΣΙΟΙΣ.

Ἐκ τῆς τυπογραφίας ΡΙΓΝΙΟΥ.

Εὑρίσκεται δὲ κατὰ τὸν Γαλατᾶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως

Παρὰ τῷ Α. ΚΑΣΤΡΟΥ, Τυπογράφῳ.

1821.

Hrisantos'un, sistemini ortaya koyduğu kitabı: *ISAGOGI* (Istanbul, 1821)

ΒΙΒΛΟΣ

ΚΑΛΟΥΜΕΝΗ

ΕΥΤΕΡΠΗ

Περιέχουσα συλλογὴν ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων ἐξωτερικῶν μελῶν, μὲ προσθήκην ἐν τῷ τέλει καὶ τινων ῥωμαϊκῶν τραγωδίων εἰς μέλος ὀθωμανικὸν καὶ εὐρωπαϊκόν.

Ἐξηγηθέντων εἰς τὸ νέον τῆς Μουσικῆς σύστημα·

ΠΑΡΑ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΦΩΚΕΩΣ, Καὶ ΣΤΑΥΡΑΚΗ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ

Τῶν Μουσικολογιωτάτων.

Ἐπιδιορθωθέντων δ' ἐπιμελῶς καὶ ἐπιδιορθωθέντων κατὰ γραμμὴν παρὰ τοῦ Μουσικολογιωτάτου διδασκάλου

ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΥ ΧΑΡΤΟΦΥΛΑΚΟΣ,

Ἑνὸς τῶν ἐφευρετῶν τοῦ εἰρημένου συστήματος,

Φιλοτίμῳ δαπάνῃ τῶν ἰδίων.

Ἐν τῇ κατὰ τὸν Γαλατᾶν Τυπογραφίᾳ τοῦ Κάστρος.

1830 αωλ'.

EFTERPİ (Istanbul, 1830)

Η ΠΑΝΔΩΡΑ

ΗΤΟΙ

ΣΥΛΛΟΓΗ ΕΚ ΤΩΝ ΝΕΩΤΕΡΩΝ ΚΑΙ ΗΔΥΤΕΡΩΝ ΕΞΩΤΕΡΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ

εἰς τόμους δύο.

ΠΕΡΙΕΧΟΥΣΑ

Γραικικὰ τραγώδια ἑξήκοντα καὶ δύο, καὶ ἕτερα εἴκοσι εἰς μέλος εὐρωπαϊκόν, μὲ προσθήκην ἐν τῷ τέλει ἑνὸς μαθήματος γραικικοῦ εἰς μακάμια (ἤτοι ἤχους) ἑβδομήκοντα καὶ πέντε, ἐξηγηθέντα εἰς τὴν νέαν τῆς μουσικῆς μέθοδον

ΠΑΡΑ

ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΠΑΠΑ ΠΑΡΑΣΧΟΥ ΦΩΚΑΕΩΣ

Καὶ ἐκδοθέντα φιλοτίμῳ δαπάνῃ τοῦ ἰδίου καὶ τῶν φιλομούσων συνδρομητῶν.

ΤΟΜΟΣ Α'.

ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ

ΚΑΤΑ ΤΟ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΟΝ ΤΟΥ ΓΕΝΟΥΣ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΝ

1843

PANDORA (Istanbul, 1843-1846)

ΑΡΜΟΝΙΑ

ΗΤΟΙ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΤΟΥΡΚΙΚΑ

ΑΣΜΑΤΑ

JCMAKIOUOAKIS
15 JAN 32

ΠΟΙΗΘΕΝΤΑ ΚΑΙ ΤΟΝΙΣΘΕΝΤΑ

ὑπὸ

Σ. Ι. ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΥ

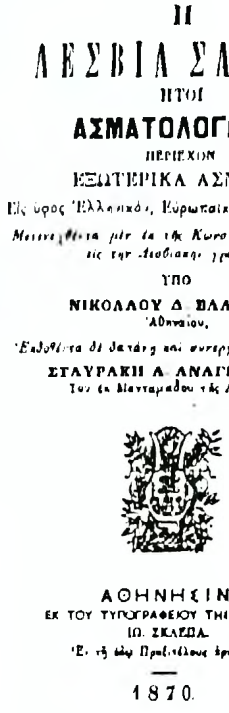
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ.

JCMAKIOUOAKIS
15 JAN 32

ΤΥΠΟ ΛΙΘΟΓΡΑΦΕΙΟΥ Β. ΚΑΣΤΡΟ.

1848

ARMONIA (Istanbul, 1848)

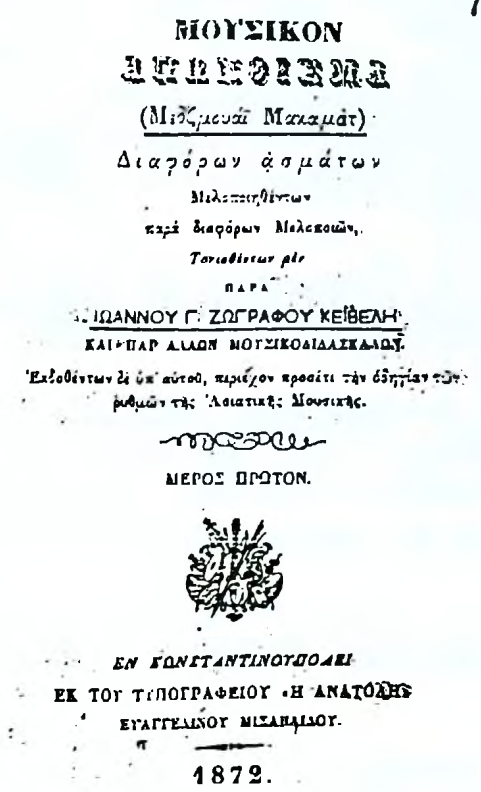


Η
ΛΕΣΒΙΑ ΣΑΠΦΩ
ΗΤΟΙ
ΑΣΜΑΤΟΛΟΓΙΟΝ
ΠΕΡΙΕΧΟΝ
ΕΞΩΤΕΡΙΚΑ ΑΣΜΑΤΑ,
Εἰς ὑφος Ἑλληνικόν, Εὐρωπαϊκόν καὶ Τουρκικόν,
Μετενεχθέντα μὲν ἐκ τῆς Κωνσταντινουπολίτιδος
εἰς τὴν Λεσβιακὴν γραφὴν
ΥΠΟ
ΝΙΚΟΛΑΟΥ Δ. ΒΛΑΧΑΚΗ
Ἀθηναίου,
Ἐκδοθέντα δὲ δαπάνῃ καὶ συνεργείᾳ τοῦ Κυρίου
ΣΤΑΥΡΑΚΗ Α. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ
Τοῦ ἐκ Μανταμάδου τῆς Λεσβου.

ΑΘΗΝΗΣΙΝ
ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ ΤΗΣ ΘΕΜΙΔΟΣ
ΙΩ. ΣΚΛΕΩΑ.
Ἐν τῇ ὁδῷ Πραξιτέλους ἀριθ. 8.

1870.

LESBIA SAPFO (Atina, 1870)



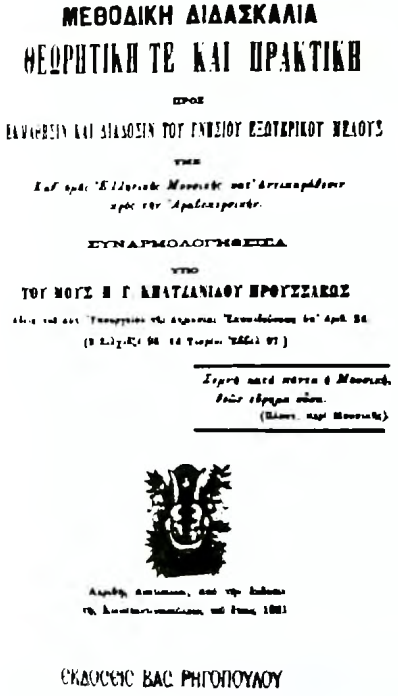
ΜΟΥΣΙΚΟΝ
ΑΥΠΚΟΙΑΜΑ
(Μεδζμουαῖ Μακαμάτ)
Διαφόρων ᾀσμάτων
Μελοποιηθέντων
παρὰ διαφόρων Μελοποιῶν,
Τονισθέντων μὲν
ΠΑΡΑ
ΙΩΑΝΝΟΥ Γ. ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΚΕΙΒΕΛΗ
ΚΑΙ ΠΑΡ ΑΛΛΩΝ ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΩΝ.
Ἐκδοθέντων δὲ ὑπ' αὐτοῦ, περιέχον προσέτι τὴν ὁδηγίαν τῶν
ῥυθμῶν τῆς Ἀσιατικῆς Μουσικῆς.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ.

ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ
ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ «Η ΑΝΑΤΟΛΗ»
ΕΥΑΓΓΕΛΙΝΟΥ ΜΙΣΑΗΛΙΔΟΥ.

1872.

MECMUA-İ MAKAMAT (Istanbul, 1872)



ΜΕΘΟΔΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ
ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΤΕ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΗ
ΠΡΟΣ
ΕΚΜΑΘΗΣΙΝ ΚΑΙ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΝ ΤΟΥ ΓΝΗΣΙΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΜΕΛΟΥΣ
ΥΠΟ
Καθ' ὁμῶς Ἑλληνικὴν Μουσικὴν καὶ Ἀντικαρμάδιον
πρὸς τὴν Ἀραβικεροικήν.
ΣΥΝΑΡΜΟΛΟΓΗΘΕΙΣΑ
ΥΠΟ
ΤΟΥ ΜΟΥΣ. Η. Γ. ΚΗΑΤΖΑΝΙΔΟΥ ΠΡΟΥΣΣΑΕΩΣ
[illegible]
[illegible]

Σεμνὴ κατὰ πάντα ἡ Μουσικὴ,
θεῶν ἔθρημα οὖσα.
([illegible])

[illegible]

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΒΑΣ. ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ

Kiltzanidis'in, Türk Müziği Nazariyatı (Istanbul, 1881)

Ε. Α. ΨΑΧΟΥ
ΑΛΟΦΡΗΤΟΥ ΤΗΣ ΒΥΣΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΕΝ ΤΩ ΔΙΔΑΣΚ. ΑΘΗΝΗΝ

"ΑΣΙΑΣ ΛΥΡΑ,,
ΜΥΘΙ
ΣΥΛΛΟΓΗ ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΜΕΛΩΝ
ΤΗΣ
ΑΣΙΑΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ ΤΩΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΩΝ
ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΚΟΥΣΟΥΛΙΝΟΥ
[illegible]
1908

ASIAS LIRA (Atina, 1908)

BİBLİYOGRAFYA

- Ahmed Avni Bey (Konuk): *"Hanende. Müntehib ve Mükemmel Şarkı Mecmuası"*, Istanbul, Mahmud Bey Matbaası, 1317.

- Anhegger, Robert: *"Hurufumuz Yunanca: Ein Beitrag zur Kenntnis der Karamanisch-Turkischen Literatur"*, Anatolica, VII, Leiden 1979-1980; *"Nachtraege zu Hurufumuz Yunanca"*, aynı dergi, X, Leiden 1983.

- Arel, H. Sadettin: *"Türk Musikisi Kimindir?"*, M.E.B. Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, Istanbul, 1969.

- Berthelot, M.: *"Introduction a l'Etude de la Chimie"*, Librairie des Sciences et des Arts, Paris, 1938.

- Δαδα, Γεωργιου Γεο. : *"Τα Πρωτα Τυπωμενα Βιβλια Βυζαντινης Μουσικησς"*, Atina, 1978.

- Dimitrius Cantemir: *"Kitâb-ı İlmu'l-Musiki ala' Vechi'l-Hurûfat"*, Istanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, H.S.Arel bağışı kitaplar arasında.

- Ευθυμιαδη, Αβρααμ: *"Μαθηματα Βυζαντινης Εκκλησιαστικης Μουσικης"*. Selanik, 1972.

- Χατζηαθανασιου, Μιχαηλ, *"Τα Προτα Βηματα. Εις Την Βυζαντινην Εκκλησιαστικιν Μουσικης"*, Istanbul, 1955.

- Haşim Bey (Müezzinbaşı, Hacı): *"Mecmua"* (Haşim Bey Mecmuası'nın ilk basımı), Kayolzade Mehmed Hariri Matbaası, Ist. 1269.

- Hatherley, S.G.: *"A Treatise on Byzantine Music"*, Londra, tarihsiz (1889 sonrası).

- *"Ιρμολογιον Τον Καταβασιον Πετρο Το Πελοποvισσιου"* (I-II), Istanbul, 1825.

- İsmail Hakkı Bey (Muallim): *"Camiu'l-Elhân"* Istanbul, 1314.

- Kappler, Matthias: *"I 'Giovani Fanarioti' e le Antologie di Canzoni Ottomane"*, Annali di ca'Foscari, Rivista della Facolta di Lingue e Letterature Straniere dell'Universita di Venezia, Estratto XXX, 3, 1991.

- Καρα, Σιμωνως *"Γενη Και Διδαστηματα Εις Την Βυζαντινην Μουσικην"*, Atina, 1970

- Καρα, Σιμονος, *"Η Βυζαντιη Μουσικη Παλαιογραφικη Ερευνα Εν Ελλαδι"*, Atina, 1976.

- Κηλτζανιδου, Π. : *"Μεθοδικη Διδασκαλια Θεωριτικη Τε Και Πρακτικη"*. Istanbul, 1881.

- Kösemihalzade Mahmut Ragıp: *"Ortodoks Kilise Musikisi ve Polifoni"*, Musiki, No:7, 15 Teşrinsani 1931.

- Laroche, l'Abbe Th.: *"Principes Traditionnels d'Execution du Chant Gregorien"*. Societe S.Jean l'Evangeliste, Paris, 1929.

- Mırmıroğlu, Vladimir: *"Fenerli, Fenerliler"*, Istanbul Ansiklopedisi'nde madde, cilt: 10; sah: 5636-5638.

- Nasır Abdülbaki Dede: *"Tedkîk, Tahrîr ve Tahrîriye"*, bizdeki nüsha, tarihsiz.

- Rauf Yekta: *"Rum Kiliselerinde Musiki"*, İkdam, 17 Kanunsani 1899.

- Salaville, Severien; Dalleggio, Eugene: *"Karamanlidika. Bibliographie Analytique d'Ouvrages en Langue Turque Imprimes en Caracteres Grecs"*; Atina, 1.cilt: 1958; 2.cilt 1966; 3.cilt: 1974; *Addition* (4.cilt-Evangelia Balta tarafından): 1987; *XXe siecle* (5.cilt-yine Evangelia Balta'nın): 1987; *Karamanlidika: Nouvelles Additions et Complements* (İlâveler, yine E. Balta tarafından), 1990-1991.

- Tillyard, H.J.W.: *"Byzantine Music and Hymnography"*, The Faith Press Ltd, Londra 1923.

- Wellesz, Egon: *"A History of Byzantine Music and Hymnography"*, Oxford, 1961.

(Nota mecmualarının künyeleri, metin içerisinde verilmiştir)

Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yaşayan Fenerliler ve Karamanlılar gibi Rum Ortodoks kilisesine bağlı unsurlara yönelik, Bizans notasyonuyla kaydedilmiş Türk müziği parçaları bugüne kadar hiç araştırılmamış bir konuydu.

Türkiye'de bu konuda yapılmış ilk çalışma olan "Fener Beylerine Türk Şarkıları", Türk müziği sisteminin Bizans musiki teorisini nasıl etkilediğinin ve iki müziğin asırlar boyu devam eden birlikteliğinin kısa bir öyküsü.

Murat Bardakçı, bu kitabında Bizans notasının tarihsel gelişimini de ele alıyor, ayrıca bu sistemle notaya alınmış Türk müziği parçalarının yer aldığı en önemli yedi kitabın dökümünü veriyor.

9 789757 652205

ISBN 975-7652-21-0

40000 TL